

Acta Musicae Byzantinae



Volumul I, nr. 1



Aprilie 1999

Revista Centrului de Studii Bizantine Iași

Acta Musicae Byzantinae

Volumul I, nr. 1



Aprilie 1999

Revista Centrului de Studii Bizantine Iași

Cuprins

Traian Ocneanu: <i>cuvînt de deschidere</i>	5
Psalmul 94. <i>Veniți cu toții dimpreună</i>	6
Arhim. Clement Haralam: <i>Centenarul schimonahului Nectarie – protopsaltul Sfintului Munte</i>	7
Ioan D. Petrescu: <i>Ce este muzica bizantină</i>	9
Ioan D. Petrescu: <i>Spiritul profan în cîntarea corală bisericească</i>	12
Titus Moiescu: <i>Tradiția muzicii bizantine în ortodoxismul românesc</i>	15
Titus Moiescu: <i>Sisteme de notație în muzica religioasă de tradiție bizantină</i>	26
Grigore Nandriș: <i>Contribution à l'étude de la peinture murale de Lavra</i>	39
Elena Chircev: <i>Cîntările sfintei liturghii în transcrierea lui Traian Vulpesu</i>	43
Alexie Buzera: <i>Anton Pann – bazul teoretic și practic sau gramatica melodică. Contribuții</i>	53
Margareta Cervoneac: <i>Autorii muzicii de tradiție bizantină din colecția de manuscrise ale mănăstirii Noul Neamț</i>	64
Constantin Catrina: <i>Mitropolitul Andrei Șaguna despre practica și tradiția cîntării de sorginte bizantină în biserica ortodoxă din Transilvania</i>	69
Florin Bucescu: <i>Documente importante de muzică bizantină și psaltică în bibliotecile din Iași</i>	74
Traian Ocneanu: <i>High Spiritual Messages from Mankind's Past: Byzantine Music</i>	96
Gabriela Ocneanu: <i>Locul muzicii religioase în învățămîntul universitar muzical</i>	101

Cuvînt de deschidere

Avînd în inimi dorința de a duce mai departe opera înaintașilor, acum 7 ani cîțiva ieșeni îmbrățișau ideea creării unui centru pentru studierea, cîntarea și răspîndirea muzicii religioase de autentică tradiție bizantină, care pentru noi românii înseamnă moștenirea spirituală și practica vie a Bisericii Ortodoxe. Primăvara anului 1999 înseamnă pentru acești ieșeni un nou început și bucuria unei împliniri, căci astăzi Centrul de Studii Bizantine din Iași, înființat oficial ca asociație culturală națională abia în toamna anului 1998, se bucură de sprijinul – putem spune unanim – al elitei bizantinologilor muzicieni din România și numără în prezent în rîndurile sale mai bine de 50 de membri, răspîndiți în toate centrele culturale și universitare importante ale țării.

Prin numele său centrul nostru *de studii* bizantine dorește să se adreseze de fapt și celorlalte arte, în primul rînd iconografiei, precum și literaturii, istoriei și arheologiei, dar în momentul de față își propune lărgirea orizontului studiilor bizantine doar prin abordarea acelor tematici din afara muzicii, care o întregesc pe aceasta ori se referă la ea.


Sperăm ca instituția noastră să devină un forum național, care să ofere tinerilor cercetători și muzicieni posibilitatea de a-și însuși mai bine și mai repede știința și experiența, de care vor avea curînd atîta nevoie nu numai pentru a se împlini profesional, dar și pentru a deveni, la rîndul lor, nuclee de creștere și de răspîndire a binelui și frumosului. Credința cercului actual de membri ai C.S.B.I. este că prin revista de față și prin alte publicații, prin *împreunăcîntare* – cum se spunea în vechime –, prin întâlniri științifice și colaborare la cercetare, se vor realiza atît unele din instrumentele necesare unei bune comunicări între generații, cît și mediul, care să favorizeze creșterea.

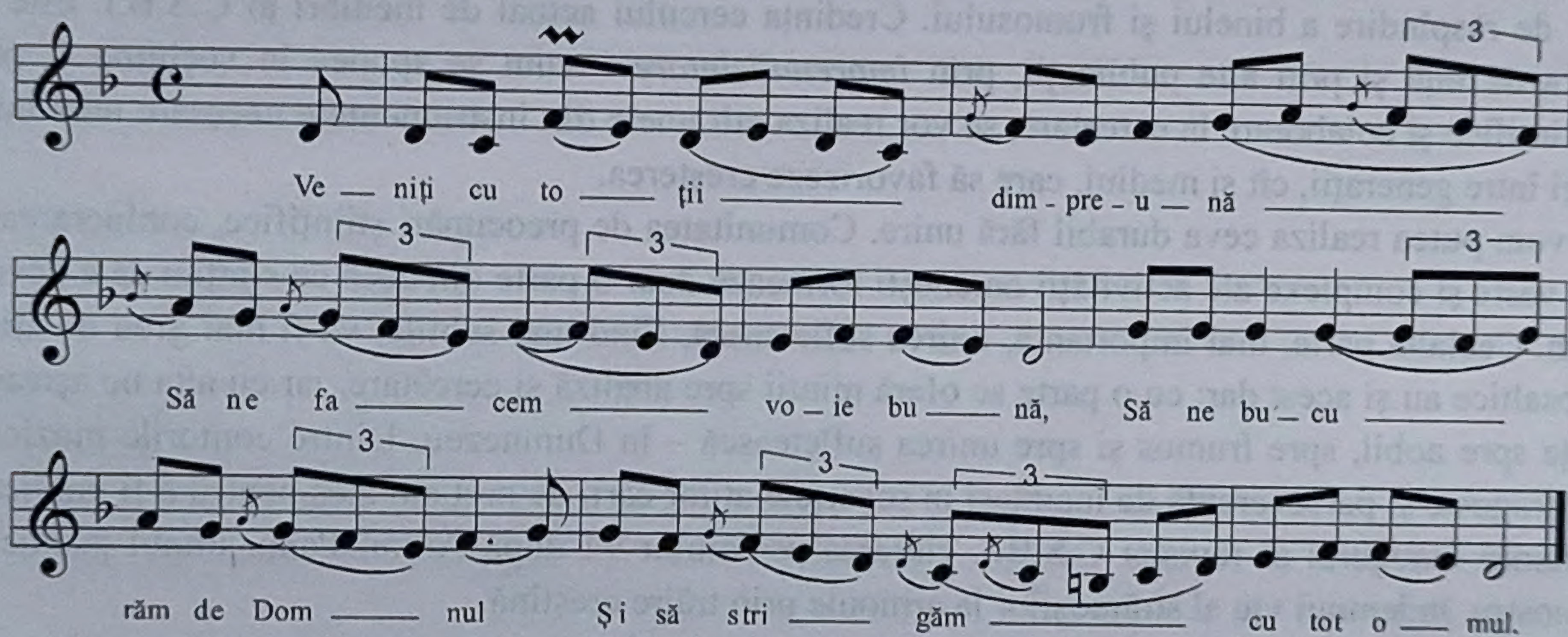
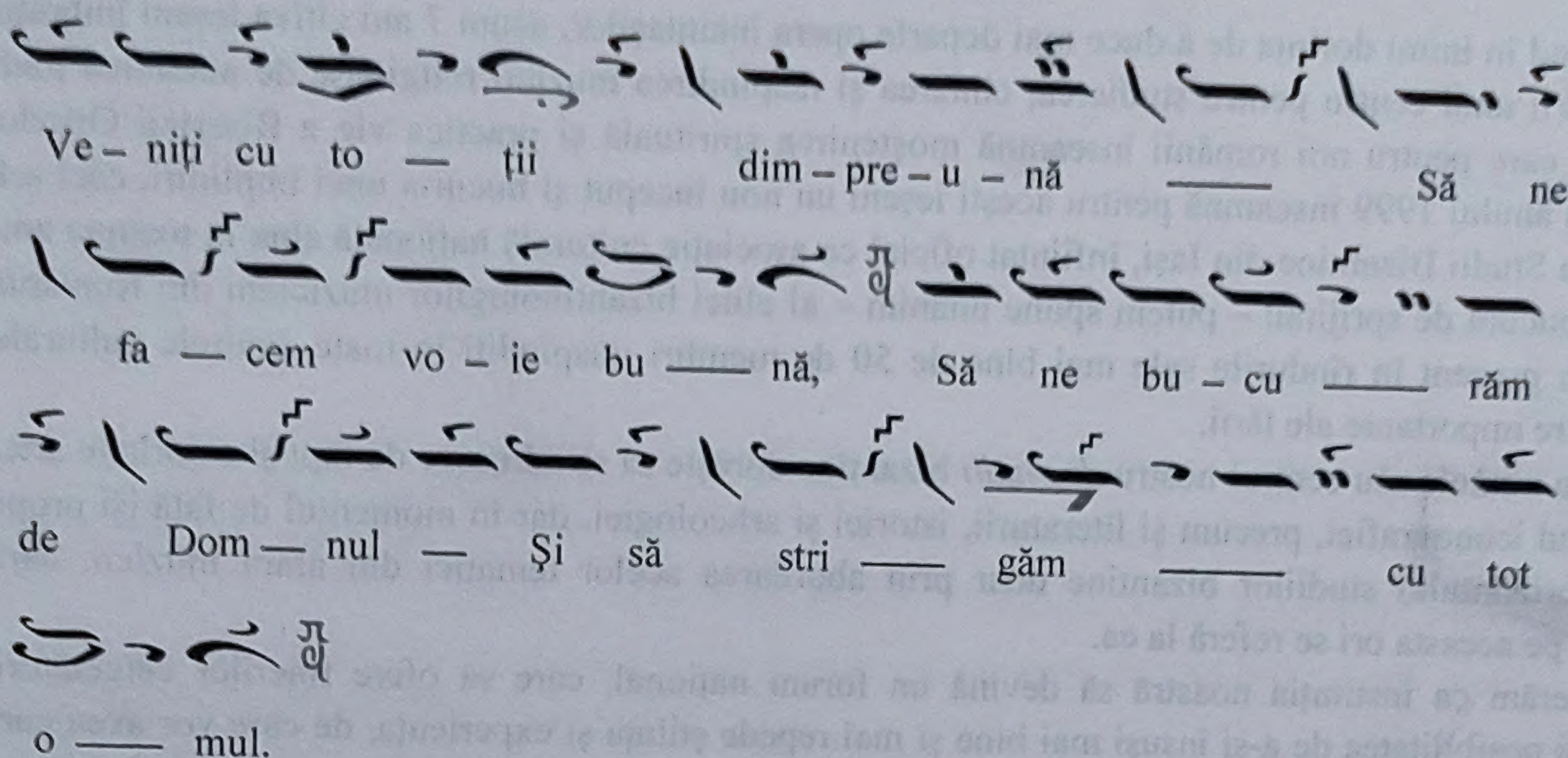
Nu vom putea realiza ceva durabil fără unire. Comunitatea de preocupări științifice, conlucrarea în domeniile vaste și complexe ale activității omenеști formează doar o parte din ceea ce simțim că e nevoie să realizăm. Cealaltă parte, mai importantă, unirea sufletească, fiind mai subtilă, va fi mai greu de atins. Cîntările psaltice au și acest dar: cu o parte se oferă minții spre analiză și cercetare, iar cu alta ne așteaptă să ne înalțe spre nobil, spre frumos și spre unirea sufletească – în Dumnezeu. Dintre comorile muzicale strînse cu dragoste și perseverență de înaintași în scoarțele atîtor cărți de preț am ales pentru a fi publicată în acest număr inaugural al revistei C.S.B.I. cîntarea psalmului 94 după Anton Pann, imnul psaltic al centrului nostru, îndemnul viu al strămoșilor la armonie prin trăire creștină.

Traian Ocneanu

Psalmul 94. Veniți cu toții dimpreună *

Anton Pann

Allegretto Glas  Πα



Veniți cu toții dimpreună
Să ne facem voie bună,
Să ne bucurăm de Domnul
Și să strigăm cu tot omul.

Că ne e Domn și mîntuînță
Și să strigăm cu credință.
Lui din hotarele toate
I să-nchină țări și gloate;

Că marea cu valuri 'nalte
De-a Lui mînă sînt lucrate;
De El sînt făcuți și munții
Și brazii mari și mărunții.

El a făcut tot pămîntul
Singur, numai cu cuvîntul.
Și nouă ne este Domnul
Și-mpărat peste tot omul.

Iar cîți în El nu crezură,
Ispitiră și văzură,
Părăsiți de Domnul fură
Și-ntr-a Lui ură căzură.

* Gheorghe Ciobanu, *Muzică instrumentală, vocală și psaltică din secolele XVI-XIX*, p.131, în *Izvoare ale muzicii românești*, vol. 2, Editura Muzicală, București, 1978.

Centenarul schimonahului Nectarie – protopsaltul Sfântului Munte

Arhimandrit Clement Haralam

Summary

Centenary of the Death of Skemonk Nectarie¹, the Protopsalt of the Holy Mount. The Prodromu hermitage of the Holy Mount has always been the Romanian monastical site with the largest body of people. Skemonk Nectarie's figure stood out among the singers of the hermitage. His centenary is soon to be celebrated. ² The library of the hermitage shelters various documents due to his multilateral activity as a translator and renderer of psaltic music.

Skemonk Nectarie did not direct his interests only toward psaltic music, but also toward the salvation of his own soul, and his work often looked inspired by a divine power. On his coming to the Prodromu hermitage he discovered that there were no psaltic chants in Romanian, so he translated a large number of books of such chants. He also founded the school of psaltic music at the hermitage, which gathered some sixty or seventy skilled singers. Some of them were to become famous singers of psaltic music at various monasteries on the Holy Mount.

Skemonk Nectarie's accomplishments during his life at the hermitage of Mount Athos were very similar to those of the holy fathers Macarie the Hieromonk, Anton Pann, and Dimitrie Suceveanu in the field of psaltic music. Thus, despite his being relatively little known within Romania itself, Skemonk Nectarie certainly is one of the most outstanding personalities of Romanian psaltic music of all times.

Schitul Prodromul din Sfântul Munte al Atonului este așezarea mănăstirească românească athonită cu personalul cel mai numeros. Așa a fost întotdeauna.

Acest schit își are începutul istoric între anii 1820-1823, dar a fost construit ceva mai târziu (1859-1862) de către doi monahi plecați din Mănăstirea Horaița, ieroschimonahii Nifon și Nectarie. Acești doi ambițioși monahi au adunat în jurul lor, la schitul românesc, monahi din toată țara noastră, dăruți cu tot felul de talente. În a doua jumătate a secolului al XIX-lea, în schitul românesc viețuiau aproximativ 150 de monahi din diferite regiuni ale Regatului României și Transilvaniei. Ei practicau multe meserii și arte. În fruntea acestor preocupări stătea muzica, o îndeletnicire permanentă a athoniților, deci și a prodromiților.

Între cântăreții Schitului Prodromu, locul cel dintâi îl ocupa schimonahul Nectarie Crețu³, de la a cărui încetare din viață se împlinesc anul acesta 100 de ani.

Schimonahul Nectarie Crețu s-a născut la Huși, în anul 1808, într-o familie de buni creștini cu mulți copii. La botez a primit numele Sfântului Ierarh Nicolae. Avea un frate monah la Mănăstirea Ciolanu-Buzău. Episcopul Sofronie Miclescu l-a luat pe Nicolae din tinerețe, împreună cu alți tineri, la episcopie, pentru a învăța muzica și tipicul bisericesc. După absolvirea acelei școli, a ocupat, pentru scurtă vreme, postul de cântăreț la o biserică din Galați, de unde a fost luat de fratele său, Atanasie, la Mănăstirea Ciolanu și făcut rasofo.

Visul celor doi frați era acela de a deveni monahi în Sfântul Munte, dar Nicolae era prea tânăr pentru a fi admis în rândul monahilor athoniți. De aceea au prelungit călătoria lor până la Ierusalim. Apoi s-au întors în țară, la Mănăstirea Neamț. Nu după multă vreme, starețul Mănăstirii Neamț, arhimandritul Neonil, l-a tuns pe Nicolae în schima monahală cu numele de Nectarie.

În 1845, frații Crețu, monahii Atanasie și Nectarie, se stabilesc definitiv în Sfântul Munte, mai întâi lângă schitul românesc, într-un loc numit *Vigla*. Din 1862, după sfințirea bisericii mari a schitului, cu hramul *Botezul Domnului*, intră în viața de obște a schitului.

Din biografia Schimonahului Nectarie nu aflăm multe lucruri despre activitatea sa în domeniul muzicii psaltice. Cercetînd, însă, biblioteca schitului Prodromu aflăm lucruri minunate despre bogata sa activitate de traducător și compozitor de muzică psaltică. Această lucrare nu o putea face decît un bun cunoscător și un practician încercat.

¹ Skemonk Nectarie Crețu died on 18th November 1899 at Mount Athos.

² Hieroskemonk Nectarie is not to be taken for Nectarie Frimu, who was one of the two founders of the Prodromu hermitage; the latter was not a psalt.

³ A nu se confunda cu Nectarie Frimu sau cu Ieroschimonahul Nectarie, unul dintre cei doi fondatori ai Schitului Prodromu; acesta din urmă nu era cântăreț.

Patericul românesc a consemnat din documente, precum și din Patericul Sfântului Munte, lucruri deosebite despre viața sa duhovnicească. Aceasta arată că schimonahul Nectarie nu a fost numai un pasionat de muzică psaltică, ci a fost un monah grijuliu de mîntuirea sa și, mai mult, insuflat de Duhul Sfînt.

Cînd a venit la schitul Prodromul "n-a aflat nici o cîntare în românește, după cum se cînta în Sfîntul Munte", de aceea a tradus:

- 1) Doxastarul, (la toți sfinții care au priveghere, la Triod și Penticostar);
- 2) Stihirarul, (la toți sfinții, la Triod și Penticostar);
- 3) Polielee (*Robii Domnului*, glasurile V și VIII, *Cuvînt bun*, glasul VIII);
- 4) Anixandare mari (după ale Sfîntului Ioan Cucuzel);
- 5) Triadicaele, glasul II;
- 6) Slavoslovii, pe scurt, pentru toate glasurile;
- 7) Heruvicile lui Fokeos, pe toate glasurile;
- 8) Axioane: *Cuvine-se cu adevărat...* pe mai multe glasuri (dintre acestea, două, cele pe glasurile I și VIII, au fost preluate de cărțile grecești cu mențiunea "de Nectarie Vlahul");
- 9) Slujba Sfintei Icoane a Maicii Domnului *Prodromița* din 12 iulie etc.

Ceea ce nu trebuie trecut cu vederea din activitatea sa este școala de psaltichie pe care a format-o la schitul românesc. Se spune că avea în jur de 60-70 de ucenici, buni cîntăreți. Unii dintre ei au ajuns psalți vestiți la diferite mănăstiri din Sfîntul Munte.

Cuviosul Nectarie, Protopsaltul Sfîntului Munte, a trăit 91 de ani. Cunoștințele sale de muzică psaltică, vocea sa deosebită (despre care se spune că avea o întindere de trei octave), precum și talentul său muzical l-au așezat, pentru o mare perioadă de timp, în fruntea tuturor cîntăreților athoniți. Astfel, era numit: "Noul Cucuzel" (sau "al doilea Cucuzel"), "protopsaltul", "dascăl" (de cîntări), "muzico-loghiotatos" ("prea învățat în muzică"), "Cucuzel Vlahul", "privighetoarea Sfîntului Munte", iar românii îl numeau "privighetoarea Moldovei".

Ceea ce au făcut pentru Biserică și Țară, în domeniul muzicii psaltice Ieromonahul Macarie, Anton Pann și Dimitrie Suceveanu, aceea a făcut Schimonahul Nectarie pentru românii din Athos; de aceea, cu toate că este atît de puțin cunoscut în țară, rămîne unul dintre cei mai mari cîntăreți ai noștri de muzică psaltică.

Ce este muzica bizantină

Ioan D. Petrescu

Summary

What is Byzantine Music. In the author's words 'Byzantine music is our heritage from the holy fathers of the Eastern Orthodox Church'.

'It is not merely the result of musical science, but the work of the upper clergy, who assumed an active role in the artistic sensitivity of the composers of religious chants'.

Byzantine music takes over and develops the clarity of the Greek spirit, the brightness of the Anatolian spirit prevailing in Syria and on the coast of the Anatolian Sea, as well as the artistic refinement of the Byzantine age.

Byzantine music displays simplicity, yet richness and variety. It is straightforward music, yet 'lacks exaggerations and passionate outbursts no matter whether it expresses joy or sadness'. It actually enacts a spontaneous manifestation of the religious spirit. 'It is as joyful as the Christian is at peace with God through the sacraments of repentance and communion'.

The well-educated begin to take interest in, acquire a taste for and understand it in its quality of 'genuine manifestation of the true religious style'.

Este muzica ce ne-au lăsat-o părinții Bisericii noastre ortodoxe a Răsăritului. Este haina ce îmbracă producțiile lor literaro-liturgice. Este creația inspirată a marilor poeți ai ortodoxiei. Ea nu este produsul simplu al științei muzicale, ci este produsul darului de sus ce a activat și dirijat știința și dispoziția artistică a scriitorului de cântări. Pentru aceea, noi o iubim, o cinștim după cuviință, și ne sîrguim s-o dăm la iveală. Căci numai cunoașterea ei poate să înlăture anumite confuzii, să restabilească adevărata ei valoare artistico-liturgică, să creeze și să sugereze celor chemați acea dispoziție mult așteptată, de a o repune în drepturile ei canonice.

Ea nu este producția anonimă a Bisericii, nici producția trufașă a unui scriitor, episcop sau simplu călugăr. Ea poartă în sine pecetea însuflării de sus, avînd de tată pe Duhul Sfînt și de mamă pe smeritul rînduitor, care și-a însemnat numele în acrostih sau în capul poemului. Așa se explică sfințenia cu care ea a fost însemnată și păstrată în vechile documente.

Nu ne este îngăduit, nici nouă clericilor, nici mirenilor, să o tratăm cu ușurătate, să o ignorăm, sau să ne formăm asupra ei convingeri superficiale, sau de-a dreptul greșite. Căci, de îndată ce noi o găsim în documente, deci în izvorul cel curat, se cuvine unora să o creadă și să o ia așa cum ea se găsește acolo, se impune altora care au pregătirea necesară și pasiunea cunoașterii adevărului și a verificării lui critice, să o cerceteze cu amănuntul.

Acest lucru încercăm noi să-l facem, în scopul, bine precizat, de a o înfățișa ca pe adevărata comoară muzicalo-liturgică a Bisericii noastre ortodoxe. Vechea muzică are foarte puțin de-a face cu actuala muzică bisericească. Ici, colo, se întîlnesc frînturi din vechile însemnări documentare. Este așa cum într-un chip bătrîn, ros de vreme și de patimi, se recunosc, totuși, urmele nobleței și distincției neamului. Pînă tîrziu, în veacul al XVIII-lea, întîlnești în unele cântări urzeala sănătoasă a vechilor cântări, și poți desprinde din noua băteală adaosul, străin și nepotrivit, care denaturează și strică măhrama cea frumoasă, pe care se citea chipul cel adevărat al artei muzicale bizantine.

Eu nu fac panegiricul muzicii bizantine, afirmînd aceste adevăruri, ci vreau să conving pe unii, să stimulez pe alții la cercetarea acestei muzici. Claritatea spiritului elen, strălucirea spiritului anatolian (înțeleg Siria și coasta mării anatolice, locuită și stăpînită de spiritul elen), cultul rafinat al artelor se manifestă în producția artistică a veacurilor de slavă bizantină.

În biserica *Sfinților Apostoli* de la Bizanț, al cărei chip și înfățișare se pot vedea, în parte, în biserica *Sfîntului Marcu* din Veneția, în biserica *Sfîntei Sofii*, de bună seamă că arta muzicală rivaliza cu arhitectura, sculptura și strălucirea mozaicurilor. Exista și se impunea interdependența acestor arte. Cînd sfîntul Roman urcă în amvon, spune Sinaxarul, în ziua de Crăciun, și începe, din îndemnul Maicii Domnului, poemul său *Fecioara astăzi...* spre marea uimire a Împăratului, clericilor și celor de față, cu ce muzică îl va fi însoțit, ca scriitorul de lauda lui să însemne, că "a repetat în lume cîntările cetelor îngerești ?!"

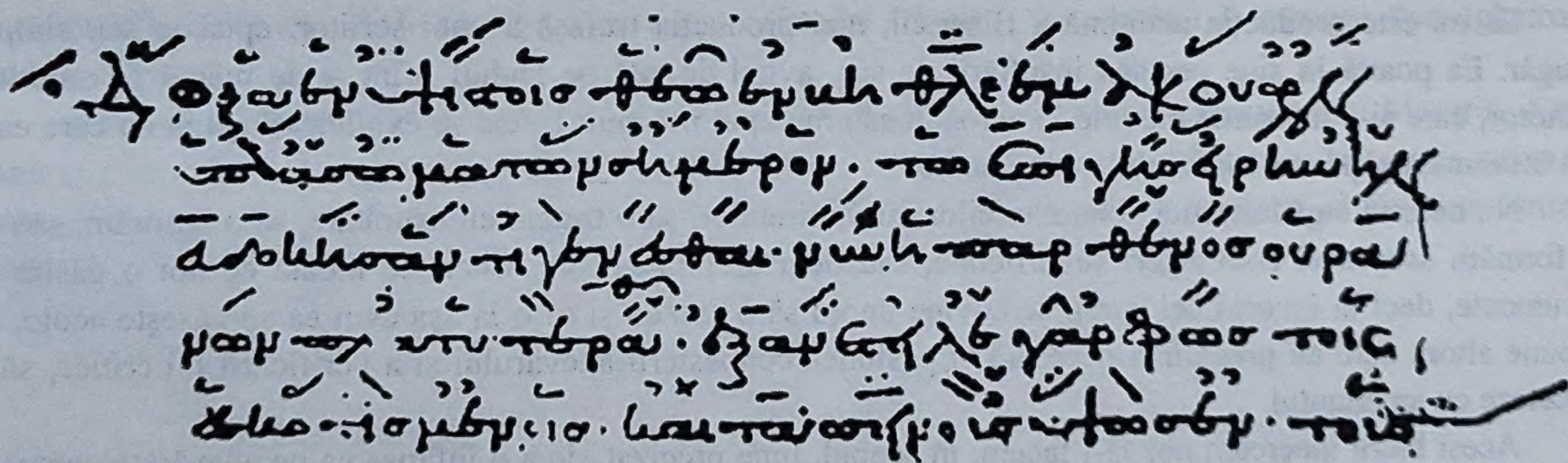
Această muzică noi o urmărim, și pe cît documentele veacurilor următoarelor, (X-XIV), ne îngăduie, căutăm să o dăm la iveală și să înlăturăm echivocul că actuala muzică bisericească ar fi vechea muzică, ce a

răsunat odinioară sub bolțile minunate ale bisericilor Orientului și sudului nostru ortodox. Căci există un echivoc, îndeosebi în capul unora, care își închipuie că cunosc muzica bisericească, în temeiurile ei, pot da verdicte și se pot improviza în critici muzicali. Aceasta s-a întâmplat, acum câțeva vreme, unui academician, care afirma sentențios: "După o rătăcire cam lungă, muzica noastră corală bisericească se întoarce astăzi la psaltichia temeinică și curată a lui Macarie Psaltul". Întoarcerea există numai în imaginația academicianului. Echivocul dă întotdeauna naștere la confuzii, foarte regretabile atunci când oamenii nu sînt destul de pregătiți, nici destul de isteți pentru înlăturarea și discreditarea lor.

Ei bine, noi vorbim de muzica bizantină, de nobila muzică bizantină, păstrată în cele mai vechi documente. Astfel, muzica de care ne ocupăm reprezintă cea mai autentică și sigură tradiție liturgică în biserica noastră ortodoxă. *În acest scop noi am creat o școală de înnoire, de înviorare a artei muzicale-liturgice ortodoxe, avînd de bază tradiția documentară milenară.* Fondul școlii noastre este adevărata muzică bizantină, iar veșmîntul acestui fond să-l facem cît mai strălucitor, cît mai tehnic, cu o singură condiție: ca el să nu înnăbușe, să nu acopere frumusețea nativă a inspirațiunii vechilor poeți-melozi ai Orientului creștin.

Muzica bizantină este simplă, și totuși bogată și variată în simplitatea ei. Este sinceră, pentru că exprimă sentimentele deschis, fără tălmăciri false, fără ciocniri violente. Este voioasă cum e creștinul împăcat cu Dumnezeu prin taina Pocăinței și Împărtășirii. Este lipsită de exagerări și de pasional, fie că exprimă bucurie, fie că exprimă întristare. Este o exteriorizare spontană a cugetării și a sentimentului religios. Este, în adevăr, spirituală, desfășurîndu-se într-o atmosferă de pace și de nespusă duiosie. Orice tendință profană este exclusă din exprimarea ei.

Ca o palidă ilustrare a celor afirmate dăm o cîntare de la litia Crăciunului, după un manuscris din secolul al XI-lea, de la Grotta Ferrata: Δ, α, XIV, fol.229^r, cu transcrierea și traducerea lui în rumânește:



$\text{♩} = 126$ *Liniștit Modul I*

Sla - vă în - tru cei de sus lui Dum - ne - zeu, în Vit - le — em a — uz as — tăzi

de la cei fă — ră de tru — puri: pa —

ce, ce — lui — ce pre pă — mînt a fi a bi — ne — vo — it A — cum

Fe - cioa — ra, mai des - fă — ta — tă de — cît ce — e — e — ru — ri — le, că a — ră —

să - rit lu — mi — na ce — lor în - tu - ne - cați, și pre cei sme - riți i - a î - năl - țat,

pre cei ce ca în - ge - rii cîn - tă: Sla - vă în - tru — cei de sus lui Dum - ne - zeu!

Aceasta este muzica bizantină. Iar mediile cultivate, muzicanții de rasă, încep să o înțeleagă, să o guste și să o admire, căci ea înfățișează, în toată puritatea, *adevăratul stil bisericesc*.

Cînd lui Carol cel Mare, în veacul al VIII-lea, la curtea sa din Aix la Chapelle, călugării, ce însoțeau ambasada basileului din Constantinopol, îi cîntă psalmul: *In exitu Israel de Aegypto*, cei din juru-i n-au putut să identifice tonul cîntării și atunci i-au zis: *tonus peregrinus*. Pentru noi însă, cîntarea însemnată în prețioasele manuscrise bizantine, medievale este reconstituită și identificată în *τόνοι ἀνεπτυχοί**

* Publicat în *Predania*, anul I, nr. 5, 15 aprilie 1937

Spiritul profan în cântarea corală bisericească

Ioan D. Petrescu

Summary

The Profane Tendency in Choral Church Singing. I. D. Petrescu's brief approach to an important subject in the Orthodox musical culture, although published before the last war, preserves in its main message the importance and urgency of over 60 years ago by providing an authoritative overview of the peculiarities of choral church singing in Roumania:

- Choral music was brought into the Roumanian Orthodox Church in the 1st half of the 19th century through translations of foreign choral works or adaptations of works by indigenous composers: both channels were in their musical spirit very far from the genuine liturgical tradition;
- The deep reason why this was so was because composers, in "trying to keep up with the times", modelled their creations on those musical tastes of the public, that were pervading the mundane life of the times;
- In contrast to developments in the West, where church choral music was influenced to a considerable extent by the music of the Renaissance and the ancillary use of musical instruments, Eastern church music came under the influence of the operatic styles prevailing in 18th century Europe. Characteristic to both East and West was however the fact that this new music was meant *to be worldly, to please, and not to open up to quiet and prayer.*

Existența sau influența spiritului profan în cântarea noastră corală bisericească trecea pînă acum ca un fapt cu totul natural. Nimeni nu și-a pus măcar problema dacă există acest spirit profan. Într-adevăr, nici eclesiastici, nici laicii, în marea lor majoritate, și ținînd seama de cunoștințele lor tehnice și stilistice, nu gîndeau că poate fi o polifonie potrivită liturghiei și îngăduită altarului, și o altă polifonie nepotrivită liturghiei și neîngăduită altarului în genere.

Totul era la noi să se facă muzică corală cu sonorități cît mai impunătoare, cu efecte cît mai reușite, potriviri muzicale cît mai plăcute urechii.

Muzicanții noștri din a doua jumătate a secolului trecut au tradus sau au compus muzică corală bisericească, fără altă preocupare decît aceea de a prezenta muzică. Aproape toți muzicanții de care vorbii erau plini de talent, unii și de știință muzicală, atîta cîtă se putea pretinde dezvoltării noastre culturale muzicale în acea vreme. Bineînțeles, nici unul dintre aceștia, oricît am simțit în noi glasul singelui, nu s-a putut ridica dincolo de comun, în ciclul muzicanților. Ei rămîn figuri interesante pentru studiul dezvoltării noastre muzicale. Pentru că li se cerea muzică, atunci oamenii au scris piese liturgice după temperamentul și pregătirea lor. Au ținut poate seamă și de gustul și pregătirea ascultătorilor. De aceea, unele din compozițiile lor sînt pure însăilări armonice, fără vreo preciziune de stil. Altele sînt traduceri străine, pline de lirism și de o muzicalitate foarte îndepărtată de spiritul liturgic sau măcar bisericesc. (Vezi articolele mele, nr.1 și 2 ale "Predaniei").

Între a fi directorul orchestrei Operei Române și directorul corului bisericesc *Domnița Bălașa*, cum a fost Ed. Wachmann, de pildă, nimeni nu întrezărea vreo amestecare nepotrivită, ce ar fi putut da naștere unor confuzii de ordin stilistic sau liturgic. Faptul acesta, de altfel, se petrecuse și aiurea, în Occident ca și în Orientul apropiat, la Constantinopol, de pildă, unde, în a doua jumătate a secolului al XVIII-lea, Petre Berechet era cîntărețul sultanului și cîntărețul bisericii celei mari ortodoxe. Ba dimpotrivă, în epoca ce ne preocupă, cu cît cineva era mai profan în cele liturgice și se presupunea mai pregătit în ceea ce privea arta muzicală, în specie corală, cu atît era mai vrednic de cinste și acceptat în strana bisericii.

Afirmările mele făcute în "Predania" nr.1 și 2, sub titlul: *Cîntarea corală în biserica noastră rumânească*, privesc îndeosebi istoricul acestei cîntări și ne lămuresc felurile influențe, pe care le-au acceptat sau le-au manifestat muzicanții noștri în compozițiile lor. Evident, aceste compoziții sînt un document convingător de dezorientarea ce a dominat în cîntarea corală din biserica noastră. Înțeleg prin aceasta că nu se vede în cîntarea noastră corală bisericească nici o unitate de stil, nici o inspirație tradițională, nici o tratare adecvată, care să se apropie de tratarea tehnică a marilor polifoniști. Zic a marilor polifoniști ai veacului al XVI-lea, îndeosebi, pentru că la ei se remarcă cu prisosință accentul credinței și profunzimea convingerii artistice-religioase. Din acest punct de vedere, ei sînt și rămîn izvor de inspirație și înaltă școală de dezvoltare artistică și de pietate muzicală. Observăm la compozitorii noștri de muzică religioasă sau liturgică acceptarea tehnicii verticale și a stilului comun de operă, secolul al XVIII-lea, cu solo-uri, duete și

accente pasionale, cînd nu sînt simple melodii destinate evidențierii glasului, anonim sau neanonim. În ansamblul ei, este o muzică religioasă mai mult superficială, ce are totuși oarecari calități de forță, de patetic și de imaginație, ce merită a fi relevate.

Acestea sînt simple constatări pe cari, de nu le-am face, am fi nesinceri și neobiectivi în însemnările noastre. Totodată, am deservi istoria noastră muzicală și am stăvili orice pornire nouă de înnoire. Nu sînt critici, ci evidențieri, în lumina vremii noastre, a unor fapte muzicale ce trebuie să preocupe îndeosebi pe muzicanții ce-și pun problema cîntării corale în biserica noastră românească și ortodoxă în genere.

La noi nu s-a petrecut în domeniul muzicii corale religioase fenomenul petrecut în țările Occidentului, unde se poate urmări, pas cu pas, ideea călăuzitoare. Evident, și acolo s-a manifestat, în răstimpuri, spiritul profan, cîteodată destul de brutal, în muzica religioasă. Totuși poți urmări în linii largi, neîntrerupte, frămîntarea marilor muzicanți de a corespunde necesităților liturgice, precum și contribuția spiritului lor creator.

Nu există nici acolo o unitate, un tipar muzical, care presupune o cristalizare a unor lungi eforturi și, deci, reprezintă un termen hotărît al unei evoluții muzicale. Dar există și se simte, la fiecare pas, preocuparea de a face artă, în cadrul liturgic și se întîmplă ca aportul muzical să depășească ideea liturgică. Sentimentul artistic să covîrșească, sau mai bine zis, să copleșească misticismul liturgic, cum de altfel s-a și întîmplat în Orient cu cîntarea omofonică. În vara asta la Paris, în *Sainte Chapelle du Palais*, se cînta din două în două duminici muzica maeștrilor muzicanți ai Sfintei Capele și a contemporanilor lor, restituită după memorialul ceremoniilor care s-au desfășurat între al XIII-lea și al XVIII-lea veac. S-a cîntat în ziua de 5 septembrie muzică din veacul al XVII-lea. Am ascultat, între altele, un *Panis angelicus*, motet pentru o singură voce, cîntat de un copil, acompaniat de flautul timpului (flautul dulce, ce nu se mai întrebuițează azi), *viola d'amour* și clavecin, compoziție a lui Henry Dumont (1610-1684). Preotul oficia sfînta liturghie în taină, și în cadrul epocii. Ei bine, spiritul acela artistic, cu totul profan, încadrat de instrumente cu sunete catifelate și languroase, pînă la pasiune, însoțind un text de o desăvîrșită frumusețe, cîntat impecabil de un glas curat și fraged de copil, se înfățișa, și nu pot spune numai mie, ca ceva foarte puțin adecvat liturghiei, ca o piesă de concert. Și întregul program era la fel. Muzică lumească, făcută să placă, nu să dispună la rugăciune și să zidească. Aveam impresia că asist la o seară de muzică în palatul lui Louis al XIV-lea, dacă aș fi tras o perdea în fața altarului și a oficiantului mut. Ei bine, acest spirit profan a mers progresiv în Occident și a pătruns pînă în inima liturghiei. Am putea spune că biserica era o vastă sală de concert, în care un iscusit organist și maestru de cor aveau ocazia de a înfățișa publicului orice părea spiritului său că s-ar putea acomoda cu atmosfera bisericii și îngăduința excesiv de largă a altarului. Mai mult încă, spiritul artistic lumesc a înlocuit total, în unele momente, spiritul religios și a umplut altarul de pofta și divertismentul său. Astfel s-a ajuns să se execute în biserică fragmente din opere de teatru (*Meditația* din *Tais* și *Marșul nupțial* din *Lohengrin*) și să se creeze o concepție destul de stranie: că în biserică elementul esențial liturgic poate fi prevalat de elementul secundar muzical. De aici, o cvasi-disprețuire și o nesocotire a elementului principal. Și ca o consecință logică, arta muzicală, în loc de a continua să fie o podoabă, un veșmînt sărbătoreasc al liturghiei, se transformă complet. Spiritul lumesc ce o comandă îi impune această nouă atitudine. Într-adevăr, ea rămîne un veșmînt, dar un veșmînt ce preferă să acopere un trup fără viață. Liturghia, pentru ea, nu există decît ca un decor de desfășurare. În acest decor, destul de somptuos, deși fără viață, arta muzicală poate să se dispună la bunul său plac. Iată cum, din nesocotirea idealului liturgic, s-a născut rătăcirea muzicii religioase, în genere, și a celei corale în specie. Și, prin paradox, din această biruință a spiritului lumesc a ieșit curentul de revenire la adevărata menire a artei muzicale religioase. Căci vechiul spirit crează o atmosferă stranie. Credinciosul vine la biserică pentru plăcerea artistică ce o încearcă, și nicidecum pentru îndestularea sufletească de care are nevoie.

Într-o mai mică măsură la noi, și era firesc să fie așa, pentru că avem coruri bisericești și muzică polifonică de vreo 70 de ani de abia, cîntarea corală a neglijat și neglijează liturghia. Este drept că preocuparea de căpetenie, fie a compozitorului, fie a traducătorului, fie a dirigintelui de cor, era de a face muzică în primul rînd, și cîteodată numai muzică, indiferent de stilul ei. Dar, fie prin faptul că în biserica noastră nu a fost muzică instrumentală, care prin caracterul său contribuie în largă măsură la îndepărtarea muzicii religioase de adevăratul său scop, fie prin faptul că muzicanții noștri, de care am vorbit, nu aveau la îndemîna posibilitățile muzicanților de aiurea, pregătirea și mediul lor de trăire, putem afirma că muzica

corală nu a mers așa de departe în devastările ei liturgice. Deși pecetluită de un puternic spirit lumesc, ea a atacat problema cu multă sfială. Și chiar atunci când a îndrăznit dislocări artistice, le-a făcut și realizat în forme oarecum acceptabile. Mult mai dezastruoase sînt asalturile vulgare, dezbărate și de artă, și de înțelegere, și de prețuire, ce se dau liturghiei de o seamă de clerici și credincioși, care cred că o cînstesc atunci când o însoțesc în masă, cu sonorități necoordonate și care, chiar când nu pun acolo un spirit total lumesc, pun ceva tot atît de ruinator, și anume: primitivism, nepregătire, îndepărtare de tradiție și delăsămîntul sfinților părinți și dascăli.

Dar cîntarea corală la noi în biserică, cu tot spiritul lumesc ce a condus-o, ne-a adus un mare bine. Ne-a pregătit să înțelegem cîntarea corală ce se potrivește liturghiei și altarului nostru. Căci aceleași cauze produc aceleași efecte. Și, precum în Occident, din dinamismul spiritului lumesc în arta muzicală religioasă, s-a născut acel curent de reformă a muzicii religioase, în general, instrumentală, polifonică și omofonică, prin prețuire la justa valoare a polifoniei clasice și prin renașterea cîntecului omofonic gregorian, tot așa și la noi, un curent de înviorare a cîntării omofonice și de îndreptare a cîntării corale.

Cîntarea corală bisericească tinde să se inspire din cîntarea tradițională bisericească. Iar cîntarea tradițională bisericească se găsește însemnată și păstrată în documente de netăgăduită valoare liturgică.

Și astfel spiritul lumesc în cîntarea corală bisericească, a pregătit terenul pentru întronarea spiritului religios și regulilor liturgice și artistice în aceeași cîntare corală.

Faptul acesta îl constat de cîțiva ani și a devenit acum o evidență pentru mulți. Și cu cît cineva este mai introdus în subtilitățile artei muzicale, cu atît devine un mai fervent susținător al spiritului nou de reîntinerire a artei muzicale liturgice omofonică și polifonică *.

* Publicat în *Predania*, București, anul I (1937), nr. 10-11 (1-15 octombrie).

Tradiția muzicii bizantine în ortodoxismul românesc

Titus Moisescu

Summary

Byzantine Musical Tradition in Romanian Orthodoxy. The music of Byzantine origin was an objective reality as well as an inseparable part of the cultural and artistic past of the Romanians. This special art was preserved, developed and carried on in an obvious traditional spirit by means of the manuscripts of a number of Romanian musicologists and copyists with good knowledge both of the neumatic writing and of chanting, who founded schools within some of the larger monastical sites, such as the School of Neamț (15th century), the Music School of Putna (15th-16th centuries), that of Șchei of Brașov (at the end of the 15th century), or that of the Metropolitan Church of Bucharest (17th-18th centuries). The old Byzantine music was preserved and spread through manuscripts whose writing was based on the monodic church singing of the orthodox rite.

The old Byzantine music manuscripts to be found in Romania are important not only because of their Romanian cultural heritage, they are important to all the countries of the Orthodox rite. The musical and literary content of these manuscripts has its roots in Byzantium, wherefrom it spread during ensuing centuries to all Orthodox peoples. They preserve the musical brilliance of mediaeval Byzantium in all its greatness and purity both in creation and the neumatic notation.

The Byzantine monody as well as that of the Byzantine tradition had a special evolution in the Romanian countries, and bore the mark of certain stylistic elements considerably different from those of other Orthodox centres. These stylistic characteristics may be easily noticed in the creation of some major Romanian composers, who have worked in this area over the centuries: Evstatie the protopsalt of Putna, Domețian Vlahu, Teodosie Zotica (15th-16th centuries), Iovașcu Vlahu, Vlad Grămăticu, Hieromonk Filotei (17th - 18th centuries), Hieromonk Macarie, Anton Pann, Ghelasie Basarabeanu, Dimitrie Suceveanu, Ioan Popescu-Pasărea (19th-20th centuries), etc.

În România, muzica religioasă s-a dezvoltat în mai multe direcții, avînd o bază de pornire diversificată, chiar dacă aceasta a servit cultul ortodox majoritar al țării. O anumită structură a avut muzica religioasă din provinciile răsăritene, Muntenia, Oltenia, Moldova, Basarabia, Bucovina și Dobrogea, în care fondul bizantin și de tradiție bizantină a prevalat, și o altă structură a caracterizat muzica ortodoxismului din Transilvania și Banat, deși cultul propriu-zis este același. De aceea trebuie să ținem seama de cîteva direcții regionale care au determinat o astfel de diversificare, pînă la un moment dat, cînd s-a instituit, totuși, o uniformizare ce s-ar părea că s-a statornicit. Această diversificare a fost stabilită teoretic de cercetători, pe baza unor documente scrise ce au străbătut veacurile, acolo unde ele au existat, iar unde acestea au lipsit, din practica de strană regională s-a putut extrage o anumită bază teoretică concludentă. De aceea, în cele ce urmează, ne vom referi la muzica bizantină practică de-a lungul veacurilor în provinciile răsăritene ale României, acolo unde aceasta a lăsat urme concrete de atestare, documente irefutabile, ce pot fi luate în seamă într-o cercetare științifică.

Muzica de origine bizantină a fost o realitate obiectivă, făcînd parte integrantă din trecutul îndepărtat de artă și cultură al poporului român. Această artă specifică s-a păstrat, s-a dezvoltat și s-a transmis într-un evident spirit tradițional, prin manuscrise datorate unor muzicieni-copiști români, buni cunoscători ai cîntării și scrierii neumatice, care au deschis școli pe lîngă marile locașuri mănăstirești, cum a fost, de exemplu, Școala de la Neamț din secolul al XV-lea sau așa-numita, de noi, Școală muzicală de la Putna, atestată în secolul XV-XVI, sau cea de la Șcheii Brașovului, semnalată la sfîrșitul secolului al XV-lea, sau cea de la Mitropolia Bucureștilor, din secolele XVII-XVIII. Muzica veche bizantină s-a păstrat și s-a transmis prin manuscrise ce conservă în cuprinsul lor cîntarea bisericească monodică practică în cultul ortodox. Pentru a ne putea da seama de structura acestei muzici, de originile ei, de felul în care a fost utilizată de-a lungul a mai bine de cinci secole în practica liturgică românească, care-i sînt caracteristicile, semnificația și cum a circulat ea în centrele de artă și cultură mai importante, în școli, etc., trebuie să ne îndreptăm atenția către manuscrisele muzicale existente, să le cercetăm și să tragem concluziile de rigoare. Prin conținutul și circulația lor, manuscrisele muzicale bizantine reprezintă mărturia cea mai de preț a unui trecut îndelungat de cultură.

În România există un fond de peste 250 de manuscrise de muzică veche bizantină și de tradiție bizantină, datate sau atribuite secolelor XII-XVIII, diseminate în diferite biblioteci publice, în arhive sau colecții particulare. Cea mai mare parte a acestora a fost scrisă în țară, în mănăstiri, de copiiști-muzicieni identificați în colofane și în însemnări marginale sau rămași în anonim. Altele au fost aduse aici pe

diferite căi de circulație, de la Constantinopol, Muntele Athos sau din alte centre mănăstirești importante ale răsăritului ortodox, devenind utile cîntării, dar și izvoare prețioase de inspirație pentru alcătuirea unor alte codice cu caracter antologic, scrise de români pentru români. Manuscrisele de muzică veche bizantină aflate în România prezintă interes nu numai pentru cultura românească, ci și pentru aceea a țărilor care au în practica lor liturgică ritul ortodox. Conținutul muzical și literar al acestora își află sorgintea în Bizanț, de unde s-a răspîndit, de-a lungul secolelor, la toate popoarele ortodoxe. În ele se păstrează deci muzica practică în acel strălucit Bizanț medieval, în toată măreția și puritatea ei, atît în ce privește creația, cît și notația neumatică.

Monodia bizantină și de tradiție bizantină a cunoscut în Țările Române o evoluție interesantă, dezvoltîndu-se într-un evident spirit național și purtînd amprenta unor elemente stilistice clar diferențiate de cele aparținînd altor centre ortodoxe străine. Și această caracteristică stilistică se poate observa cu ușurință în creația unor importanți compozitori români, ce au activat în acest domeniu, de-a lungul secolelor: Evstatie Protopsaltul Putnei, Domețian Vlahu, Theodosie Zotica (secolele XV-XVI), Iovașcu Vlahu, Vlad Grămăticu, Filothei Ieromonahul (secolele XVII-XVIII), Macarie Ieromonahul, Anton Pann, Ghelasie Basarabeanul, Dimitrie Suceveanu, Ioan Popescu-Pasărea, etc. (secolele XIX-XX).

Una dintre renumitele ctitorii românești, care a jucat un rol important în dezvoltarea artei și culturii medievale în Țările Române, a fost Mănăstirea Putna, vechi locaș de închinare, zidit în frumoasa Bucovină, de cel mai strălucit voievod român, Ștefan cel Mare, în anii 1466-1469. De la Mănăstirea Putna ne sînt cunoscute pînă acum 11 manuscrise din secolele XV-XVI: 6 din ele se păstrează în biblioteci din țară și 5 în biblioteci din străinătate. Aceste codice putnene, cele mai importante și mai interesante pentru noi, păstrează în filele lor peste 480 de cîntări, dintre care 190 sînt creații ale compozitorilor români Evstatie Protopsaltul, Domețian Vlahu și Theodosie Zotica. Arta muzicii a cunoscut la Putna, încă din perioada înființării mănăstirii, o strălucită afirmare, consemnată într-o serie de manuscrise, pe filele cărora figurează, neîndoios, nume de psalți și copiști români. Acestora le putem atribui nu numai arta alcătuirii și scrierii de manuscrise, ci și pe aceea de a compune muzică. Să menționăm aici doar numele lui Evstatie Protopsaltul Putnei, care a scris două dintre cele mai importante codice muzicale rămase de la Putna: *Antologhionul* din 1511, "ce cuprinde și propriile sale lucrări", după cum precizează el însuși, în colofonul de pe fila 158, și *Antologhionul* din 1515. Și tot lui Evstatie i se datorează existența la Putna a unui centru muzical puternic, condus de el încă de la sfîrșitul secolului al XV-lea. Aici și-au manifestat măiestria artistică și alți psalți și copiști români, ca diaconul Macarie de la Mănăstirea Dobrovăț, care a scris un antologhion în anul 1527, sau ieromonahul Antonie, care ne-a lăsat un antologhion în anul 1545.

Despre Evstatie deținem foarte puține date biografice. Chiar și acestea, puține cîte sînt, se rezumă la cele cîteva însemnări pe care el însuși le-a notat în cele două codice care-i aparțin, în scriere criptică. În schimb, avem posibilitatea de a ne referi la creația sa, pe care am identificat-o în cele două antologhioane scrise de el însuși în anii 1511 și 1515, precum și în celelalte codice putnene care cuprind cîntări compuse de el. Un catalog al cîntărilor atribuite de noi lui Evstatie reunește un număr de 186 de titluri de cîntări, destinate oficiilor liturgice ortodoxe și diferitelor sărbători de peste an. O întreagă literatură muzicală, scrisă în toate ehurile bizantine: cîntări destinate liturghiei (trisaghioane, aleluiare, heruvices, chinonice, axioane), vecerniei și utreniei (tropare ale Învierii, prochimene, pasapnoarii, stihiri ale unor mari sărbători, etc.), toate acestea alcătuind un adevărat tezaur muzical, un util repertoriu pentru buna desfășurare a oficiilor liturgice la o atît de strălucită mănăstire. Problema realizării unui repertoriu adecvat transpare în mod evident din tot ce a realizat Evstatie, muzicianul fiind preocupat de a crea o muzică originală, în spiritul și specificul mediului ambiant românesc în care-și desfășura activitatea și căreia îi aparținea.

Un loc important în ierarhia creatorilor profesioniști ai evului mediu românesc îl ocupă compozitorul Domețian Vlahu, deși contribuția sa creatoare se limitează, deocamdată, la o singură compoziție cunoscută pînă acum: chinonicul zilei de miercuri *Potirion sotiriu* (*Paharul mîntuirii*), în ehul 4 plagal. Date concrete privind viața și activitatea acestui *vlah* nu deținem, numele lui continuînd să se mențină într-un evident anonim.

Numele lui Theodosie Zotica stă astăzi alături de acelea ale lui Evstatie Protopsaltul și Domețian Vlahu, îmbogățind astfel creația medievală românească de tradiție bizantină din secolele XV-XVI, cu opera

sa. Cine și ce a fost Theodosie Zotica cunoaștem foarte puțin, datele privitoare la biografia și la activitatea sa artistică rezumându-se doar la mențiunile copiștilor anonimi care-l citează în manuscrisele lor.

Creația muzicală a compozitorilor putneni poartă caracteristicile muzicii epocii bizantine a secolelor XIV-XV. Avînd în vedere faptul că din această perioadă istorică nu ne-a rămas de la Putna decît categoria de manuscrise- antologhioane (codice care au o structură specifică, în cuprinsul cărora sînt adunate cîntări mai importante de la vecernie, utrenie și liturghie) și caracteristicile acestora vor fi corespunzătoare structurii antologice: conținut exclusiv religios, destinat oficiului liturgic, specific stilului clasic bizantin, vocal-monodic și omofon neacompaniat, purtînd amprenta evidentă a așa-numitului stil papadic, melismatic vocalizant, în care se cîntă de obicei cîntările cuprinse în astfel de codice (heruviche, chinonice, pasapnoarii, marile stihiri, aleluiarele și chiar trisaghioanele, etc.). Din punctul de vedere al facturii muzicale, deci, remarcăm stilul papadic ca predominant, căruie îi vom adăuga și stilul recitativic, utilizat adesea în cîntare. Cît privește formele muzicale în care se desfășoară cîntările, acestea sînt în general miniaturale, corespunzînd unor scheme arhitectonice liturgice preexistente, statornicite de biserică și transmise prin tradiție cu o evidentă rigurozitate. La rîndul lor, schemele arhitectonice sînt determinate și de poezia imnografică ce stă la baza muzicii, aceasta provenind fie din psalmii biblici, fie din creația imnografică a melozilor. Un rol, de asemenea, important în determinarea schemelor arhitectonice îl are și așa-numitul *tipic*, în lumina căruia se desfășoară toate oficiile liturgice. Un alt aspect al acestei muzici îl prezintă formulele melodice a căror structură și funcție este variabilă și adesea repetabilă pe diverse înălțimi sonore, fiind uneori comune mai multor ehuri. Există însă și formule, mai ales cadențiale, care sînt specifice numai anumitor ehuri, acestea fiind utilizate mai cu seamă în stilul recitativic, atît în interiorul acestuia, cît și în formulele cadențiale de încheiere a recitativului. În creația putnenilor, un loc important îl ocupă categoria de formule melodico-ritmice numite *apecheme* sau *epecheme*, cărora le revine o diversitate de funcții: de introducere în structura melodică a ehului respectiv, de modulație, de pasaj, de cadențare, de încheiere a unei părți din cîntare, etc. Muzicianul bizantinolog român, preotul Ioan D. Petrescu-Visarion, încă din anul 1932 a semnalat în lucrarea sa *L'Office de Noël* rolul și funcțiile acestor *apecheme* în creația muzicală bizantină, comparîndu-le cu acele *noane* gregoriene. La toate acestea trebuie să mai adăugăm și specificitatea unor cîntări liturgice, determinată de oficiul la care de obicei ele se execută.

Din secolul al XVII-lea și al XVIII-lea, numărul manuscriselor muzicale se mărește, dar și interesul cercetătorilor români se amplifică, datorită apariției cîntării religioase în limba română, operă a strădaniilor lui Filothei Ieromonahul, de la Mitropolia Bucureștilor, a cărui *Psaltichie rumânească*, scrisă în anul 1713, a fost preluată de toți copiștii-muzicieni români, ca model, dominînd întreg secolul al XVIII-lea. Acest codice, care se păstrează în Biblioteca Academiei Române (ms. român 61/BAR), are pentru noi multiple semnificații: este primul manuscris muzical care atestă cîntarea în limba română, dar și existența la București a unei școli românești de muzică religioasă ce a dominat întreg secolul al XVIII-lea. Conținutul manuscrisului este cuprinzător, Filothei oferind cîntăreșilor și discipolilor săi repertoriul de cîntări la mai toate oficiile liturgice de peste întreg anul bisericesc, grupîndu-le într-o ordine corespunzătoare cărților de ritual. Și pentru ca lucrarea să fie cît mai trebuincioasă, el introduce în contextul *Psaltichiei rumânești* și o gramatică muzicală, o propedie, pe care o traduce din grecește și o adaptează limbii române. Este, deci, cea dintîi gramatică muzicală scrisă în limba română, în cuprinsul căreia Filothei stabilește și o terminologie muzicală adecvată, ce și-a păstrat utilitatea mai bine de un secol. Și nu în ultimul rînd trebuie menționat faptul că acest manuscris muzical prezintă interes și din punct de vedere lingvistic, istoriografii, filologii, muzicologii găsind în cele 518 pagini ale codicelui, limbajul românilor de la sfîrșitul secolului al XVII-lea și începutul celui de-al XVIII-lea: cum vorbeau românii în Ungrovlahia și Bogdanovlahia în această epocă medievală, care era vocabularul și modul lor de exprimare. Iată deci că începutul a fost făcut, limba română intrînd definitiv în cîntarea Bisericii Ortodoxe, prin opera muzicală a lui Filothei. El a fost cel dintîi muzician român, compozitor, traducător, teoretician, copist, care s-a angajat în mod conștient în opera de *românire* a cîntărilor religioase, traducînd și adaptînd textele românești la melodiile clasicilor muzicii bizantine și invers, adaptînd melodiile la prozodia românească, prin procedee cunoscute la acea vreme. Oricare dintre muzicienii români care i-au urmat, Ioan Duma Brașoveanu, Șarban Protopsaltul, Constandin, Naum Râmnicăneanu, Mihalache Moldovlahu, Iosif de la Neamț, etc., l-au avut ca model, continuînd opera de *românire* a muzicii bisericești cu aceeași rîvnă și cu același devotament pentru cultura și arta românească.

Este necesar să precizăm aici că în biblioteci românești se păstrează câteva codice de o valoare istoriografică muzicală de primă importanță: *Lectionarul evanghelic* de la Iași (ms. 160/IV 34 din BCU Iași), cu notație muzicală ecfonetică, scris probabil în secolul al XI-lea sau al XII-lea, *Stihirarul* de la Iași (ms. gr. IV-39 de la B.C.U. Iași), atribuit unui copist anonim din secolul al XIII-lea, cu notație mediobizantină, *Evangheliarul* de la Iași din secolul al XII-lea (ms. 7030, din Muzeul Literaturii din Iași), cu notație muzicală ecfonetică, un fragment dintr-un evangheliar din secolul XI-XII, cu notație muzicală ecfonetică (nr. inv. 28, 529, din Biblioteca Națională din București), *Stihirarul* de la București (ms. gr. 953/BAR), cu notație muzicală mediobizantină sau haghiiopolită, scris de un copist anonim în secolul al XIV-lea. Toate aceste codice au fost semnalate și unele din ele tipărite în diverse forme, de muzicologi români, ele prezentînd un mare interes datorită conținutului lor valoros și notației muzicale bizantine în care au fost scrise.

În evoluția ei de-a lungul secolelor, monodia bizantină și de tradiție bizantină s-a păstrat în manuscrise de dimensiuni și structuri deosebite, fiind notată în diverse sisteme neumatice: ecfonetic, paleobizantin, mediobizantin, neobizantin. Dintre toate acestea, cum era și firesc, cel mai puternic, mai organizat, mai stabil, a fost sistemul neobizantin sau cucuzelian, dominînd creația religioasă în biserica răsăritului ortodox mai bine de o jumătate de mileniu, din secolul al XIV-lea și pînă la începutul celui de-al XIX-lea, cînd a fost înlocuit de unul nou, oficializat de Patriarhia din Constantinopol în anul 1814. Atunci s-a produs reforma cunoscută sub denumirea de *noua metodă* sau *noua sistimă*, iar muzica alcătuită în structura și spiritul acesteia a fost denumită *muzică hrisantică*, după numele primului dascăl și teoretician, autor al reformei, Hrisant de Madit. Din cele mai îndepărtate secole, noi românii ortodocși am utilizat în practica bisericească cîntarea bizantină după vechea metodă, *vechea sistimă*. Nu ne-am îndepărtat de tradiția bizantină, pe care am acceptat-o, am practicat-o secole de-a rîndul și am conservat-o în numeroase manuscrise ce se păstrează astăzi în colecții, arhive și biblioteci din țară și din străinătate. În consens cu această atitudine, nu puteam refuza înnoirile care veneau de la Constantinopol, acceptînd și de astă dată *sistima cea nouă*, *hrisantică*, stabilită de cei trei reformatori: Hrisant de Madit, Mitropolit de Prusa, Grigore Protopsaltul și Hurmuz Hartofilax. Dintru început trebuie să precizăm că și în acest nou sistem de notare neumatică, muzica va continua să se desfășoare în același stil monodic, specific cîntării bisericești ortodoxe. Ceea ce caracterizează în mod esențial această *nouă sistimă* și o diferențiază de cea veche, constă în primul rînd într-o anumită simplificare a sistemului de notare, a semiografiei, renunțîndu-se la o serie întreagă de semne, care îngreunau cititul, descifrarea cîntării propriu-zise. În al doilea rînd, a fost statornicit un sistem modal mult mai complicat, în mod evident impregnat de structuri eterogene, de sorginte turco-arabo-persano-armene, în care ornamentica și cromatismul oriental alterează în mod flagrant diatonismul clasic bizantin. Se poate spune, pe drept cuvînt, că *noua sistimă* reprezintă pur și simplu epoca de decadență a cîntării bizantine. În nici un fel nu putem confunda, nici măcar în glumă, cîntarea bizantină pură, simplă, dar variată ritmic și melodic, cu ceea ce auzim astăzi în cîntarea psaltică a *noii sistime hrisanthice*, denaturată de orientalisme, cu totul străine ethosului și specificului românesc, strălucit exprimat în colinde, în cîntarea populară, originală și variată, a diverselor regiuni folclorice românești.

În țara noastră, *noua sistimă* a muzicii bisericești a fost adusă de Petru Efesiu, în anul 1816, care a deschis o școală de muzică în București, la Biserica *Sfîntul Nicolae Șelari*. El a tipărit în anul 1820, în grecește, primele cărți de muzică, ce se identifică propriu-zis cu primele cărți de muzică psaltică editate în lume, *Noul Anastasimatar* și *Sintomon Doxastarion*. Petru Efesiu a avut la București mulți elevi, pe care i-a "desăvîrșit" în *sistima cea nouă*. Dintre ei s-au evidențiat două personalități: Macarie Ieromonahul și Anton Pann, care și-au înscris numele, datorită unor activități și realizări deosebite, în istoria culturii muzicale românești. Acestora le-a urmat o pleiadă de psalți români de aleasă ținută artistică și de mare interes pentru istoriografia muzicală românească, ce au dominat cea de-a doua jumătate a secolului al XIX-lea: Nectarie Frimu, Dimitrie Suceveanu, Ștefanache Popescu, Ghelasie Basarabeanu, Theodor Georgescu, Oprea Dumitrescu, Theodor Stupcanu, Neagu Ionescu, Nicolae Severeanu, Ioan Zmeu, Ion Popescu-Pasărea, etc., peste a căror creație și activitate nu se poate trece cu vederea.

Învățămintul muzical religios s-a extins, devenind obligatoriu pentru toți cei care-și făceau instrucția în seminarii teologice și în școli de cîntăreți. Muzica hrisantică a devenit astfel obiect de învățămînt, manualele școlare s-au înmulțit, iar un corp profesoral bine pregătit a izbutit să imprime elevilor o bază teoretică solidă.

În mănăstiri, muzica hrisantică s-a păstrat în toată puritatea ei, monahii fiind aceia care au conservat ethosul specific al acestei muzici.

Începînd cu a doua jumătate a secolului al XIX-lea, o nouă dimensiune artistică și-a făcut apariția în biserica ortodoxă română: polifonia corală religioasă, care a intrat în competiție directă cu monodia psaltică. În unele centre orășenești, în catedrale și în biserici mai mari, liturghia se oficiază în compania corului polifonic, mixt sau bărbătesc, fapt ce a dat naștere unei întregi literaturi muzicale religioase deosebit de valoroase. Direcțiile de manifestare a creației corale religioase sînt în general, următoarele:

- Prelucrarea armonică sau polifonică a melosului psaltic;
- Creația originală a compozitorilor în stil și formă psaltică;
- Creația originală a compozitorilor, străină de stilul și modalismul psaltic;
- Creația corală religioasă cu acompaniament instrumental: cantate, oratorii, recvieme în stil psaltic sau străină de acesta, executată numai în sala de concert.

Vechea monodie bizantină a stat mai puțin în atenția compozitorilor, din pricină că aceștia nu au avut la îndemîină transcrierile cuvenite în notație liniară.

Pentru o corectă interpretare a stadiilor de dezvoltare a muzicii religioase în tradiția ortodoxismului românesc este necesar să facem o precisă delimitare a celor trei mari perioade de creație, astfel:

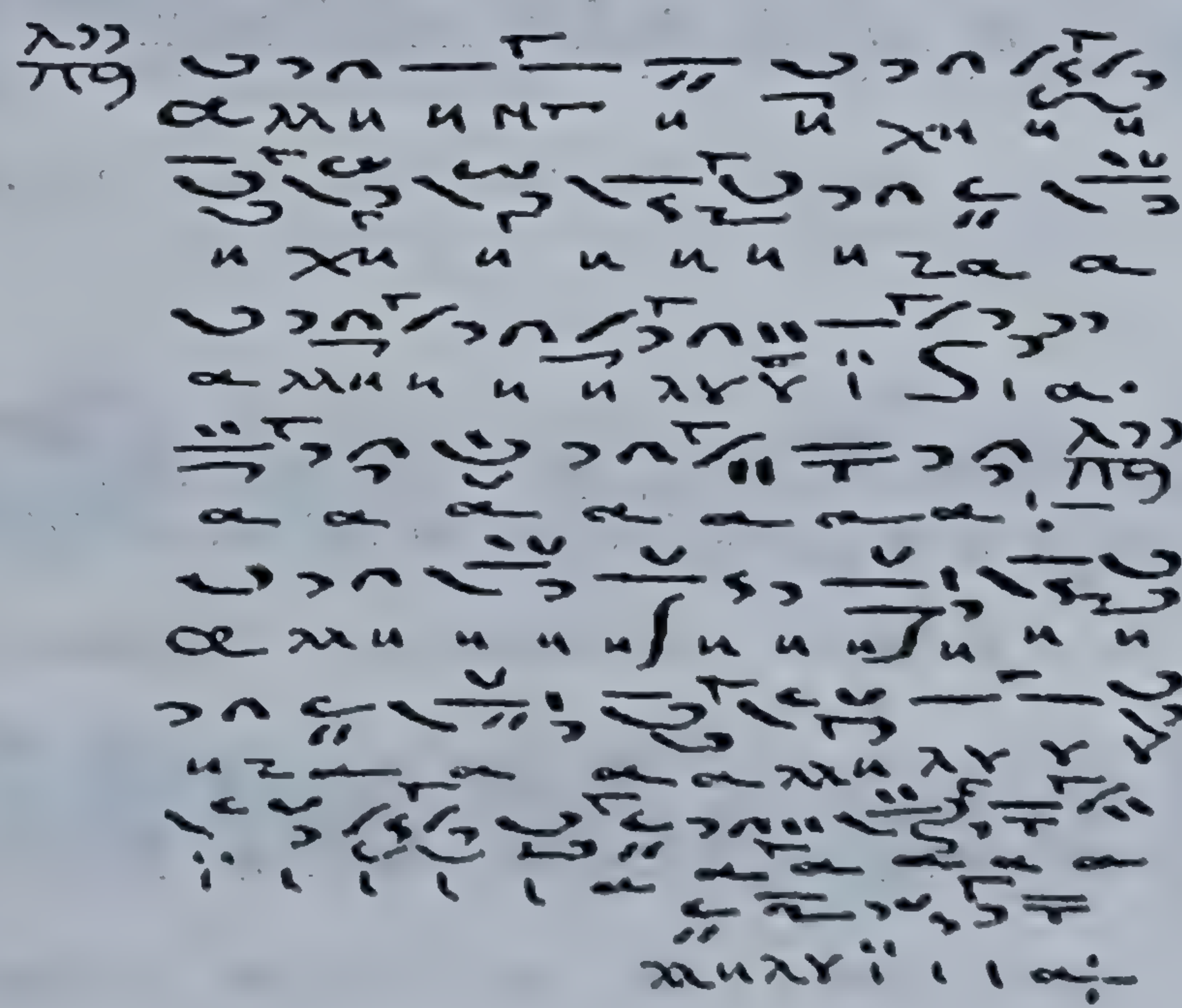
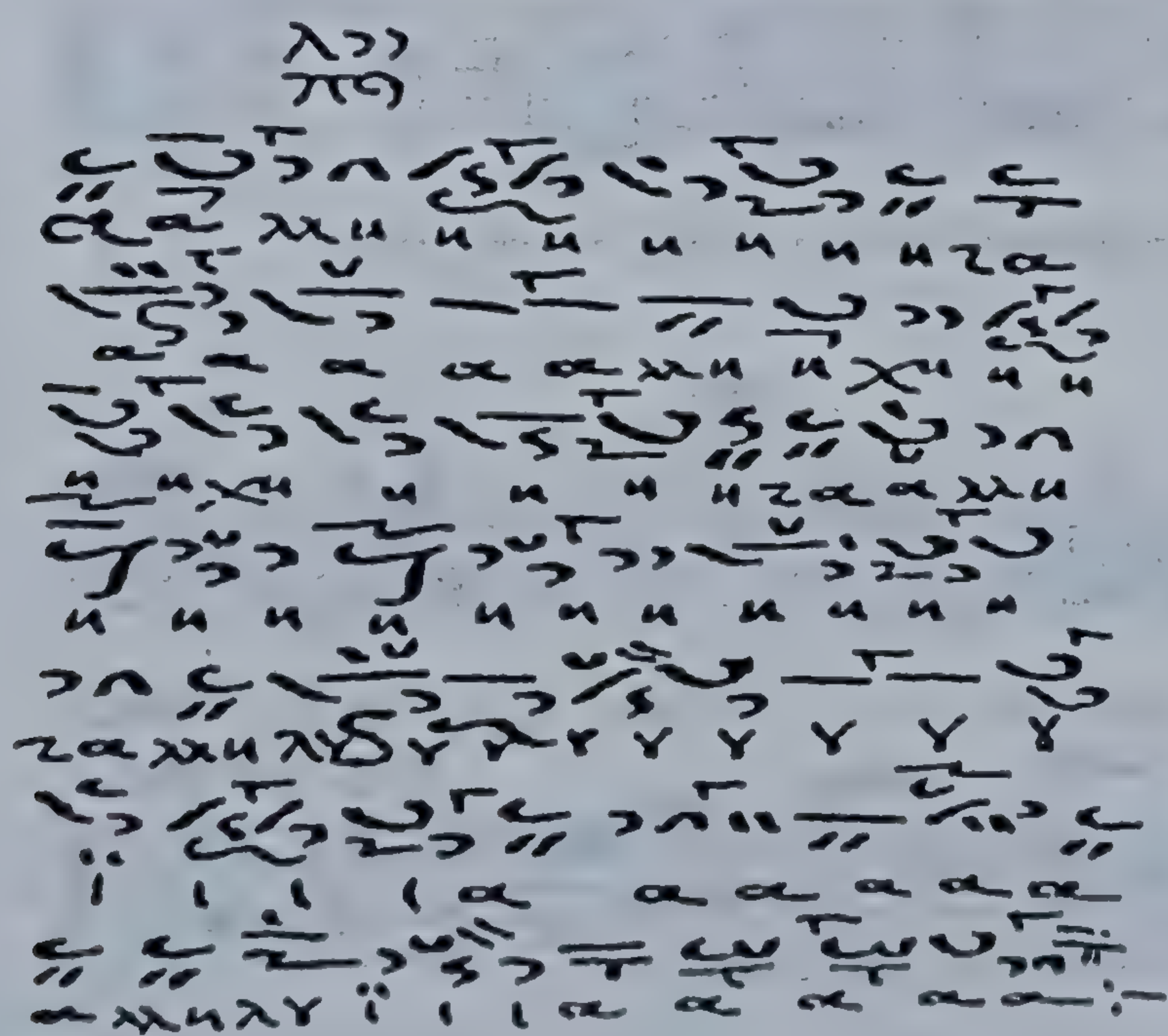
- Muzica veche bizantină și de tradiție bizantină, cu cele patru sisteme de notație: ecfonetic, paleobizantin, mediobizantin și neobizantin, desfășurîndu-se în secolele XII-XVIII;
- Muzica psaltică modernă a *noii sistime* hrisanthice, a secolelor XIX-XX;
- Cîntarea corală religioasă armonică și polifonică, cu sau fără acompaniament instrumental, începînd cu mijlocul secolului al XIX-lea pînă astăzi.

Toate acestea sînt domenii diferite, precis delimitate, inconfundabile, fiecare avînd o structură și o bază teoretică specifică. Ele au reprezentat arta muzicală religioasă din România, dezvoltîndu-se de-a lungul veacurilor pe variate baze stilistice *.

Exemplu muzical

ALELUIARELE

Autor: Evstatie Protopsaltul Putnei (sec. XV-XVI). Aleluiarele din antologhionul M 350 (1511).



* Referat prezentat la Congresul Internațional de Muzicologie, Timișoara, 19-23 mai 1998.

A

Sfin- te Dum- ne- ze- u- le, Sfin- te ta- a- re, Sfin- te- făr- de- moar-

te- Mi- lu- ie- ște- ne- pre- noi.

B

Sfin- te Dum- ne- ze- u- le, Sfin- te- ta- a- re, Sfin- te făr- de- moar-

te- Mi- lu- ie- ște- ne- pre- noi.

Exemplu
muzical

ΟΣΟΙ ΕΙΣ ΧΡΙΣΤΟΝ

CÎȚI ÎN HRISTOS

Autor: Evstatie Protopsaltul Putnei (sec. XV-XVI). Trisaghion la liturghia din sărbătorile mari. Cîntarea se păstrează în ms. B 283, f. 28-28^v; D-f.4(3); S-f.34^v; Lz. 12-f.35. În catalogul creației lui Evstatie se găsește la nr. 78. Transcriere de Titus Moisesescu.

B 283

D

S

Lz. 12

ο σει ης χρι στε νε βα πτι ι ις θη η τε χρι

ο σει ης χρι στε νε βα πτει η ης θη η τε. χρι

ο σει ης χρι στε νε βα πτι ι ις θη η τε χρι

ο σοι εις χρι τον ε βα πτι ις θη η τε χρι

ων ε ε νε δι σας θε α λλη η η λχ ι α:~

ων ε ε νε δι σας θε. α λλη η η λχ ι α:~

ων ε ε νε δι σας θε. α λλη η η λχ ι α:~

στον σε νε δι σας θε α λλη η η λχ ι α:~

a a a a a a a za a a a

λλη λϑ ï ι a a a a a a a

πα a a a a a a λιν. λε ε ε ε γε.

τε τε τε ρρε τε. a a a a a a a

λλη η η ζη η η η η η χη η

λϑ ϑ ï ι ι a a λλη λϑ ϑ ï ι ι ι

a a a a a a a a a γα: -

Sisteme de notație în muzica religioasă de tradiție bizantină

Titus Moisescu

Summary

Notation Systems Used in Church Music of the Byzantine Tradition. This paper provides an introductory, yet comprehensive overview of the evolution of Byzantine music notation from its origins to date. The usage of and the meanings conveyed by the attributes "Byzantine" and "in the Byzantine tradition" are explained on the basis of various references made to authors and works representing both Byzantine music in the world, as well as specifically in the Romanian countries, and interpreted in the perspective of continuity both of the musical tradition, and of the notation systems used.

International and Romanian research in Byzantine music identified a number of notation systems which are at first presented from the scientist's standpoint and subsequently illustrated on the basis of the contributions made by outstanding personalities known from documentary evidence. At the end of the article a number of musical examples are annexed in the form of excerpts from musical texts and transcriptions in the linear notation, most of which were done by the author himself.

Notația neumatică a muzicii bizantine a constituit obiect de cercetare pentru istorici și muzicologi încă din secolul al XVIII-lea, în urmă cu mai bine de două sute de ani. Sînt de reținut aici cîteva dintre numele unor primi cercetători ca: Bernard de Montfaucon (*Paleographia Graeca*, Paris 1708), Martin Gerbert (*De cantu et musica sacra*, St. Blasien 1774, cu un catalog al muzicienilor bizantini), Franz Joseph Sulzer (*Geschichte des transalpinischen Daciens*, Viena 1781-1783), Guillaume-André Villoteau (*Description de l'Égypte*, Paris 1799, Tôme 14, Paris 1826), Jean-Baptiste Pitra, cardinal (*Hymnographie de l'Église grecque*, Roma, 1867), François-Joseph Fétis (*Histoire générale de la musique*, Paris 1877), Oskar Fleischer (*Neumenstudien*, Band III: *Die spätgriechische Neumenschrift*, Berlin 1904), Jean-Baptiste Thibaut (*Monuments de la notation ekphonétique et hagiopolite de l'Église grecque*, Petersbourg 1913), etc. Muzicologi, istorici, paleografi francezi, germani, englezi, greci, ruși, români, italieni, bulgari și nu în ultimul rînd americani și-au îndreptat preocupările către vechea muzică bizantină, răscolind biblioteci și arhive, în căutare de documente, spre a emite punctele lor de vedere asupra semnificației notației neumatice bizantine. În România, un prim loc îl deține preotul Ioan D. Petrescu-Visarion, care și-a făcut studiile la Paris, cu Amédée Gastoué și a editat primul său volum, *Les idiomèles et le Canon de l'Office de Noël*, la Paris, în anul 1932, lucrare de mare interes și răsunet internațional, în cuprinsul căreia autorul abordează în mod sistematic problema notației neumatice în vechea muzică bizantină.

Istoria muzicii bizantine este propriu-zis istoria notației neumatice bizantine, periodizarea istorică subsumîndu-se evoluției sistemelor de notație. De aceea, pentru muzică vom avea în vedere mai degrabă viabilitatea sistemului și mai puțin perioadele istorice în care acesta a evoluat. În timpul existenței de peste o mie de ani a Imperiului Bizantin (330-1453) s-au desfășurat cel puțin patru sisteme de notație, identificate, clasificate și cercetate de muzicologi în toată complexitatea lor. Nu putem fi de acord cu cei care consideră că încheierea unei perioade istorice, de exemplu anul 1453, cînd a căzut Bizanțul, reprezintă o ruptură în evoluția acestei muzici. Sistemul de notație a continuat să existe încă trei secole, pînă ce a intervenit o nouă reformă a acestei muzici, determinînd un nou sistem. Unii muzicologi și istoriografi au considerat că după căderea Bizanțului a început o nouă perioadă în istoria muzicii bizantine, atribuindu-i denumirea de *muzică postbizantină*, deși aceasta nu se deosebea cu nimic de cea precedentă, nici în structură, nici în notație, creația compozitorilor bizantini continuînd să se audă în biserică cu aceleași caracteristici și virtuți ca în secolele anterioare. Datorită acestor considerente, socotim că anul 1453 nu a produs o ruptură în interiorul muzicii; nici nu avea cum, deoarece se punea problema supraviețuirii, a continuității și nu a disoluției, a separării. Muzica și-a continuat drumul trasat de înaintași, în spiritul tradiției. Ideea continuității a fost adînc înrădăcinată în întreg sistemul, care a supraviețuit căderii Bizanțului. Numai astfel se explică de ce creația unor mari compozitori ai secolelor XIV-XV, ca Glikis, Cucuzel, Cladas, Hrisafes, etc., a continuat să-și păstreze locul cuvenit în practica de cult a bisericii ortodoxe pînă la începutul secolului al XIX-lea, cînd a intervenit reforma lui Hrisant de Madit. Cîntările acestor compozitori s-au păstrat intacte, în spiritul

tradițional bizantin. De altfel, manuscrisele muzicale existente, care stau la baza cercetărilor noastre, demonstrează în mod evident ideea continuității, a supraviețuirii vechii muzici bizantine. Dacă acceptăm denumirea de *muzică bizantină* pentru creația anterioară anului 1453, numai pentru considerentul localizării și al existenței puterii politice a imperiului, pentru creația ulterioară anului 1453, mai corespunzătoare și mai conformă cu realitatea ni se pare a fi sintagma *muzică de tradiție bizantină*, pe care de altfel am promovat-o și am adoptat-o în scrierile noastre. Vom atribui deci denumirea de *muzică bizantină* întregii creații din timpul Imperiului Bizantin, și de *muzică de tradiție bizantină* celei apărute după destrămarea imperiului, muzică ce a continuat să existe în spiritul și în conceptul teoretic al sistemului preexistent.

Alți muzicologi, cum este de exemplu preotul Ioan D. Petrescu-Visarion, consideră că singura și adevărata muzică bizantină este aceea creată și întreținută de părinții bisericii noastre ortodoxe a Răsăritului, de *melozi*, de acei poeți și compozitori care au statornicit o artă sacră, "o melopee dulce și mîngîioasă", în care poezia era nedespărțită de muzică, deoarece acei care compuneau poemul literar, alcătuiau și muzica ce însoțea versurile. Acești poeți melozi, cum ar fi Anatolios (sec. V), Germanos (sec. VII), Andrei al Ierusalimului (sec. VII), Ioan Damaschinul și Cosma de Maiuna (sec. VIII), călugărița Casia (sec. IX), Roman Melodul (sec. VI), au creat poeme și imnuri în cadrul cărora metrica se structurează pe accentul tonic și pe ritmul muzical, monodia fiind simplă, însă bogată și variată, lipsită de exagerări și de pasional. Acei melozi au conceput forme noi, poetico-muzicale, care au intrat în mod treptat în practica liturgică: condacul, canonul, troparul. Odată cu secolele XIII-XIV își fac apariția *melurgii* sau *maistorii*, care nu mai compun în formele originale ale vechilor cîntări: condac, canon, tropar, ci se limitează doar la funcția de imitatori, adaptorii, de înfrumusețatori ai vechilor forme, complicîndu-le în melisme mult dezvoltate, în scopul pur demonstrativ de virtuozitate creatoare și interpretativă. Cu ei începe a se statornici și dezvoltă sistemul de notație neobizantină, atribuit lui Ioan Cucuzel, sistem ce va fi mult mai rezistent în viața muzicală a Orientului ortodox, dar și mai expus influențelor eterogene orientale, fapt ce va contribui la o decadentă treptată a acestei arte muzicale, atît de pură și expresivă în faza ei inițială; de altfel, un astfel de proces de disoluție îl vom putea observa în mai toate artele, chiar și în cele populare.

Descoperirea cîntării bizantine este opera muzicologilor epocii moderne, fapt ce a constituit o revelație, atît pentru muzicieni, cît și pentru amatorii de muzică, datorită mai cu seamă ineditului, forței dramatice și emoționale cu care a fost înzestrată această artă străveche. Dintre toate aspectele teoretice pe care le presupune această artă, de cea mai mare atenție s-a bucurat notația, sistemul de notare neumatică a muzicii, de care depinde însăși cunoașterea, înțelegerea acestei arte. Prin urmare, este de înțeles de ce acestei laturi primordiale i s-au consacrat numeroși muzicologi, cercetările lor fiind axate în primul rînd pe descifrarea sistemului de notare.

Prin *notație* în muzica bizantină trebuie să înțelegem existența unui sistem de semne, numite *neume*, sub care se scriu textele literare religioase necesare practicării serviciilor liturgice. Neumele bizantine indică intervale și nu sunete fixe. Ne sînt cunoscute cinci sisteme de notație, care s-au derulat succesiv, întrepătrunzîndu-se, avînd ca suport notația neumatică, iar ca destinație, cîntarea religioasă cultică. Toate cele cinci notații neumatice s-au păstrat în manuscrisele existente în diferite biblioteci și arhive, unde au fost identificate și cercetate de muzicologi. Data apariției sau dispariției unui sistem este cu totul aproximativă, deoarece în nici un codex nu stau scrise astfel de precizări și nici cercetătorilor nu le vine ușor să le stabilească.

Dacă ținem seama de evoluția notației neumatice bizantine, cum firesc se și cuvine, deoarece creația se încorporează acesteia și viețuiește tocmai datorită notației, periodizarea îmbracă dimensiunile determinate de aceasta. În consecință, considerăm că trebuie să avem în vedere în general, două mari perioade:

1. Muzica veche bizantină, în care se cuprinde tot ce s-a creat pînă la începutul secolului al XIX-lea, adică *muzica bizantină* propriu-zisă și *muzica de tradiție bizantină*, cunoscută și sub denumirea de *vechea sistimă*.
2. Muzica modernă, muzica hrisantică, oficializată de Patriarhia din Constantinopol la anul 1814 și cunoscută sub denumirea de *noua sistimă*, cea care se practică și astăzi în biserica ortodoxă.

La rîndul ei, muzica veche bizantină a cunoscut mai multe etape de evoluție, corespunzătoare cîtorva perioade succesive de notație neumatică.

Una dintre cele mai vechi notații neumatice bizantine este cea cunoscută sub denumirea de *notație ecfonetică*, păstrată în manuscrise aparținând secolelor IX-XIV. Această notație era utilizată pentru citirea cu voce înaltă a pericopelor evanghelice, a apostolului și a lecturilor profetice. În marile biblioteci ale lumii din Paris, Londra, Atena, Salonic, Ierusalim, Roma, Muntele Athos, etc., se păstrează manuscrise în care este conservată notația ecfonetică. Carsten Höeg, bizantinolog danez, în cartea sa *La notation ekphonétique* (Copenhague 1935), prezintă o listă cuprinzătoare de manuscrise: evangheliare, lecționare și tetraevanghele în care se păstrează această notație. În țara noastră există câteva codice interesante în care stă scrisă notația ecfonetică: în Biblioteca Centrală Universitară *Mihai Eminescu* din Iași se păstrează un splendid *Lecționar evanghelic* din secolul al XI-lea sau al XII-lea (ms. 160/IV-34); și tot la Iași, în Biblioteca Muzeului Literaturii este înregistrat un *Evangheliar* din secolul al XII-lea (ms. 7030), ambele cu notație muzicală ecfonetică. În Biblioteca Națională din București este înregistrat un fragment dintr-un evangheliar necunoscut, din secolele XI-XII, cu notație ecfonetică (ms. nr. 28.529), cuprinzând o pericopă evanghelică din Joia Mare. Semnificația notației ecfonetice, a cărei semiografie nu întrunește mai mult de 15 semne, continuă a fi controversată de muzicologi. Grigore Panțiru, cel care a întreprins la noi cercetări în acest domeniu, opinează pentru ideea că aceasta ar indica o anumită cantilație, un recitativ melodic, o declamație cîntată, recitativul evanghelic, care pornește de la un sunet de bază fix, invariabil, ce devine coarda de recitare a textului evanghelic sau apostolic. Alți muzicologi, printre care și Carsten Höeg, cel care a scris și publicat o carte despre notația ecfonetică, opinează pentru ideea că aceasta ar indica anumite formule melodice (14 la număr, stabilite de el), formule pe care le utilizează cel care citește cu voce înaltă evanghelia sau apostolul. Apogeul atins de acest sistem de notație s-a petrecut în secolul al XII-lea, după care folosirea lui a început să se rărească treptat, pentru ca în secolul al XIV-lea această notație să nu mai fie practică în Răsăritul ortodox, și să dispară cu totul din manuscrise.

Dacă notația ecfonetică era utilizată numai pentru citirea cu voce înaltă a Evangheliei și apostolului, pentru cîntările propriu-zise, destinate practicii liturgice în secolele VIII-XII, se folosea o notație veche, numită de muzicologi *paleobizantină*, ce deriva din notația ecfonetică. S-ar putea considera că această notație reprezenta o treaptă superioară a notației ecfonetice. Prin notația paleo-bizantină se face trecerea la notația diastematică, părăsindu-se cantilația prin formule și recitative. Sînt cunoscute puține manuscrise în care se păstrează această notație străveche. Amédée Gastoué menționează un manuscris din secolul al X-lea, originar de la Muntele Athos (Bibliothèque de Chartres, ms. 1754), din care reproduce un fragment în *Catalogul* său (planșa III). Și această notație se păstrează încă în sfera incertitudinilor.

Al treilea sistem de notație a fost identificat în manuscrise din secolele XI-XIV, făcînd obiectul așa-numitei notații *mediobizantine* sau *haghiopolite*, numită astfel pentru că se bazează pe creațiile unor sfinți părinți ai Bisericii care și-au petrecut viața în cetatea sfîntă a Ierusalimului (*Haghia Poli*), ca sfinții părinți Cosma și Ioan Damaschinul. Ne este cunoscut și un vechi tratat de muzică atribuit lui Ioan Damaschinul, păstrat și reprodus, integral sau parțial, în diverse manuscrise din secolele XV-XVIII. În anul 1997, la Viena, sub îngrijirea lui Gerda Wolfram și Christian Hannick, a fost tipărit și tradus în limba germană acest tratat: *Die Erotapokriseis des Pseudo-Johannes Damaskenos zum Kirchengesang*. Manuscrisele în care se păstrează această notație sînt mai numeroase, iar semnificația acordată acestei semiografii devine mai clară, mai precisă. Semiografia diastematică este structurată pe semne denumite *somata* (trupuri) și *pnevmata* (spirite), iar cele cheironomice, mai numeroase față de notațiile anterioare, semne pe care Ioan D. Petrescu, în cartea sa *L'Office de Noël*, le prezintă după ms. 360 din Biblioteca Națională din Paris, manuscris prezentat și de Amédée Gastoué în catalogul său. De altfel, în acest sistem de notație au fost scrise cîntările melozilor, atît de prețuite și studiate de muzicianul bizantinolog român Ioan D. Petrescu. În România, printre cele peste 250 de manuscrise de muzică veche bizantină și de tradiție bizantină (secolele XII-XVIII), se păstrează un stihirar din secolul al XIII-lea, cu notație mediobizantină, în Biblioteca Centrală Universitară *Mihai Eminescu* din Iași (ms. IV-39) și un alt stihirar din secolul al XIV-lea, tot cu notație medio-bizantină, în Biblioteca Academiei Române (ms. gr. 953/BAR).

Cel mai stabil și mai viguros sistem este cel care a promovat notația denumită *neobizantină*, atribuită lui Ioan Cucuzel, de unde și denumirea de *notație cucuzeliană*, notație în care au fost scrise creațiile melurgilor sau maistorilor. A apărut și a fost teoretizată în secolul al XIV-lea, dăinuind în timp pînă la începutul secolului al XIX-lea. Există numeroase manuscrise care păstrează această notație, precum și multe

gramatici, mai mari sau mai mici ca dimensiune, care teoretizează sistemul, mai complex ca precedentele. Numărul semnelor se mărește, ajungând la 15 semne diastematice, 8 semne reprezentând ritmul și peste 35 de semne cu destinație cheironomică. Monodia capătă valențe noi din punct de vedere ritmic, datorită mai cu seamă gorgonului și argonului, ce completează marile *arghii* ritmice. În acest sistem și-au notat cântările lor primii compozitori români din secolele XV-XVI—Evstatie Protopsaltul Putnei, Domețian Vlahu, Theodosie Zotica. În acest sistem de notație au fost scrise codicele putnene din secolul al XVI-lea, de pisarii Macarie, diaconul de la Mănăstirea Dobrovăț, Antonie Ieromonahul de la Putna și de alți copişti rămași anonimi. Sistemul de notație neobizantin a fost utilizat și de compozitorii și copişti români din secolul al XVII-lea—Iacov Arhiereul, Callist Ieromonahul, Iovașcu Vlahu, Vlad Grămăticu, ca și de cei din secolul al XVIII-lea, când a apărut, la anul 1713, *Psaltichia rumânească* a lui Filotei Ieromonahul, în timpul domniei lui Constantin Brâncoveanu și al păstoriei lui Antim Ivireanu, primele cântări religioase cu texte literare în limba română. Ce a adus nou acest sistem de notație? În primul rând s-a mărit numărul semnelor: 15 diastematice, 8 ritmice și peste 35 cheironomice; în al doilea rând, semnificația întregii semiografii, pe cât s-a putut stabili, și în special a celei diastematice, a căpătat un consens general. Printre semnele ritmice, reamintim aici gorgonul și argonul, semne care nu apar în notațiile anterioare, au primit uneori semnificații mai puțin precise, unii cercetători stabilind o anumită accelerare a mersului melodic (gorgonul) sau o încetinire a acestuia (argonul). Noi considerăm că aceste două semne ritmice (*arghii*) au avut un rol mult mai cuprinzător în sistemul neobizantin și anume acela de a revoluționa pur și simplu structura ritmică a sistemului. După cum vom putea observa în toate transcrierile noastre, împărțirea optimei în două șaisprezecimi, efect al gorgonului, oferă compozitorului posibilitatea de a crea o nouă mișcare ritmică în evoluția monodiei, efect ce poate fi potențat prin combinații ritmice dintre cele mai variate. Formulele melodico-ritmice, elemente de bază în structura monodiei bizantine, capătă înfățișări mult mai variate datorită efectului gorgonului. Și, după cum vom putea constata, gorgonul este semnul cu o eficiență mai mare, argonul plasându-se pe un loc inferior. Gorgonul apare în manuscrisele de epocă aproape în fiecare rând melodic, pe când argonul trebuie căutat cu insistență, fiind utilizat foarte rar, aproape deloc în manuscrisele sistemului cucuzelian.

La începutul secolului al XIX-lea, la anul 1814, în urma unui edict al Patriarhului de la Constantinopol, sistemul de notație neobizantin a fost scos din uz, după cinci secole de funcționare în biserica Răsăritului ortodox, dispărînd odată cu el o întreagă literatură muzicală de mari proporții și de un vădit interes. Deci tot ce s-a creat pînă la această dată intră în sfera de cuprindere a muzicii vechi bizantine și de tradiție bizantină, aceea care întrunește și astăzi, în mod constant, interesul cercetătorilor, al muzicologilor din țara noastră și din străinătate. Începînd cu anul 1814, în urma unei așa-zise reforme, datorită celor trei muzicieni: Hrisant de Madit, Grigorie și Hurmuz, și-a făcut apariția muzica religioasă *modernă*, numită și *hrisantică*, după numele unuia dintre reformatori, *noua sistimă*, al cărei fundament teoretic a devenit mult mai stabil, mai precis, mai clar în formulare, utilizînd în continuare notația neumatică. Reforma lui Hrisant a imprimat un nou suflu în muzica Orientului ortodox, iar noile principii teoretice s-au răspîndit destul de rapid în mai toate țările care practica ortodoxismul. Adepții *noii sistime*, ai noii metode, au deschis școli în diferite țări, impulsînd apariția și dezvoltarea școlilor naționale. Bucureștiul a găzduit prima școală de psaltichie, în 1814, la Biserica *Sf. Nicolae Șelari*, datorită inițiativei lui Petru Efesiu. Și tot acestui neobosit muzician i se datorează și înființarea unei tipografii muzicale la București, în care a tipărit la anul 1820 primele cărți de muzică psaltică din lume: un *Anastasimatar* și un *Scurt doxastar*. I-a avut ca elevi pe Macarie Ieromonahul și pe Anton Pann, compozitori, traducători, editori, doi străluciți reprezentanți ai muzicii psaltice românești. Acestora i-au urmat, printre alții, Nectarie Frimu, Dimitrie Suceveanu, Ghelasie Basarabeanu, Ștefan Popescu, Neagu Ionescu, Nicolae Severeanu, Theodor Stupcanu, Ioan Popescu-Pasărea. Dintru început trebuie să precizăm că și în acest nou sistem de notare neumatică, muzica va continua să se desfășoare în același stil monodic, specific cântării bisericești ortodoxe. Ceea ce caracterizează în mod esențial această *nouă sistimă* și o diferențiază de cea veche, constă în primul rând într-o anumită simplificare a sistemului de notare, a semiografiei, renunțîndu-se la o serie întreagă de semne, în special cheironomice, care îngreunau cititul, descifrarea cântării propriu-zise.

Și totuși muzica psaltică își are virtuțile ei, valențele ei liturgice și artistice care nu pot fi negate, ci dimpotrivă, acceptate și potențate într-o diversitate de procedee și forme de exprimare. În măsura în care se menține departe de exagerările cromatice și ornamentale de proveniență orientală, muzica psaltică poate

constitui un bun mijloc de reculegere spirituală și desfătare artistică, slujind cu eficacitate și cu deplină adeziune oficiile liturgice ale ortodoxismului. Nici tendința de a pastșa un anumit mod de creație și de interpretare, practicat în anumite regiuni ale Răsăritului ortodox (în care este exacerbată cantilația cromatizată, pe baza unor scări și game de felul celor cunoscute sub denumirea de *muștar*, *nisabur* și *hisar*, ce provin din *macamurile* orientale), nici structura modală profund cromatizată a glasurilor 2 și 6 din teoria hrisantică, nu trebuie să caracterizeze muzica psaltică ce se practică în oficiile ortodoxismului. De asemenea, o ornamentică exagerată, care denaturează pur și simplu însăși structura melodică a cântărilor, nu înfrumusețează, nu îmbogățește această muzică, ci dimpotrivă, o face de nerecunoscut. Epigonismul nu trebuie să domine nici creația, nici interpretarea. Cum am putea considera noi muzica hrisantică în dimensiunile ei orientalizate, ca pe o muzică tradițională, când ea este complet străină de structurile etnogenetice ale poporului nostru? Ar putea fi pusă această muzică alături de colinde, de cântecul popular autentic și atât de divers, dominat de diatonismul modal, de acea dispunere naturală a sunetelor, care dă relief și vigoare melodicii populare? Din cauza acestor alterări modale și ornamentale, muzica psaltică a *noii sistime* hrisantice nu a stîrnit interesul oamenilor de știință, al cercetătorilor, care au ocolit acest domeniu de creație, considerîndu-l epigonic, lipsit de originalitate. De un mai mare interes s-a bucurat creația vechii muzici bizantine, păstrată în manuscrisele secolelor IX-XVIII, care prezintă caracteristici evidente de inedit și originalitate, de evoluție creatoare.

Handwritten musical notation on a five-line staff. The notation includes various rhythmic symbols (e.g., eighth notes, sixteenth notes, rests) and Greek letters (α, λ, ε) indicating pitch or rhythm. The text "Πα α α λιν." is written above the staff, and "λε" is written below the staff.

Handwritten musical notation on a single staff. The notation includes various rhythmic symbols (e.g., eighth notes, sixteenth notes, rests) and dynamic markings (e.g., *v*, *z*). The notes are written in a stylized, handwritten manner.

za a a λλн и и и и и и

и и и и х и и и и за а а а а

Handwritten musical notation for the first staff of 'The Rose Tree'. The notation is written on a five-line staff with a treble clef. The melody consists of eighth and sixteenth notes. Above the staff, there are handwritten notes in a non-Latin script, likely Greek, and some numbers (7, 5, 2, 7, 2, 2, 12, 7, 2). The first note is a quarter note, followed by a half note, then a quarter note, and finally a half note. The melody ends with a double bar line.

Exemplu
muzical

ΣΟΜΑ ΧΡΙΣΤΟΥ

TRUPUL LUI HRISTOS

Autor: Evstatie Protopsaltul Putnei (sec. XV-XVI). Chinonic la liturghie în sărbătoarea Paștelui. Cîntarea se păstrează în Ms. 350 – f. 77-78 (169-171). În catalogul lui Evstatie se găsește la nr. 96. Transcriere de Marin Ionescu.

M 350

ue a ue e ec ue z zo. Co o o

o o o o o o o o ma a a a

a a a a a a xpi l l l l l l l l

x x x x me e e e e e e e e e

Exemplu
muzical

ΠΟΤΗΡΙΟΝ ΣΩΤΗΡΙΟΥ

PAHARUL MÎNTUIRII

Autor: Domețian Vlahul (sec. XV-XVI). Chinonic la liturghie în ziua de miercuri. Cîntarea se păstrează în ms. B 283 – f. 111-113; D – f. 24-25^v; S – f. 103-105. Catalogul Dom. 1. Transcriere de Titus Moisescu. Transcris și de Grigore Panțiru după ms. B 283/BAR și publicat în *Biserica Ortodoxă Română*, București, nr. 11-12, 1969 și în *Studii de muzicologie*, vol. VI, Editura Muzicală București, 1970.

Ποτήριον σωτηρίου λήψομαι, καὶ τὸ ὄνομα Κυρίου ἐπικαλέσομαι.
Ἀλληλούϊα.

Ms. 1886/D

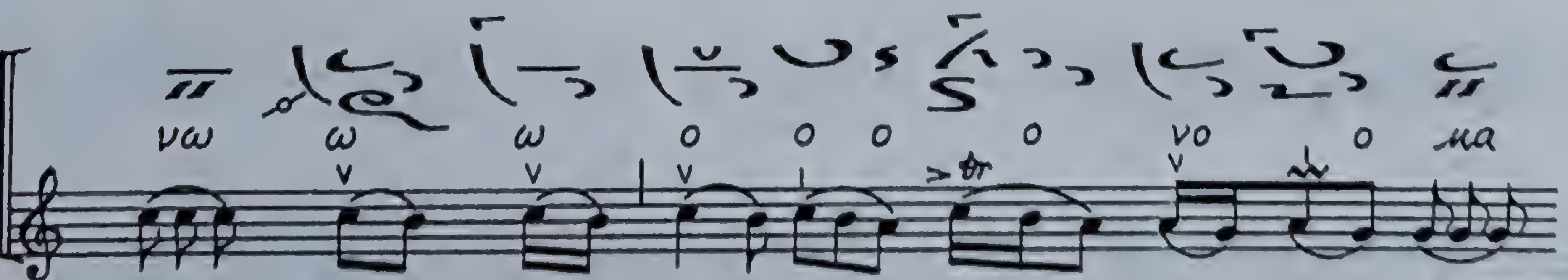
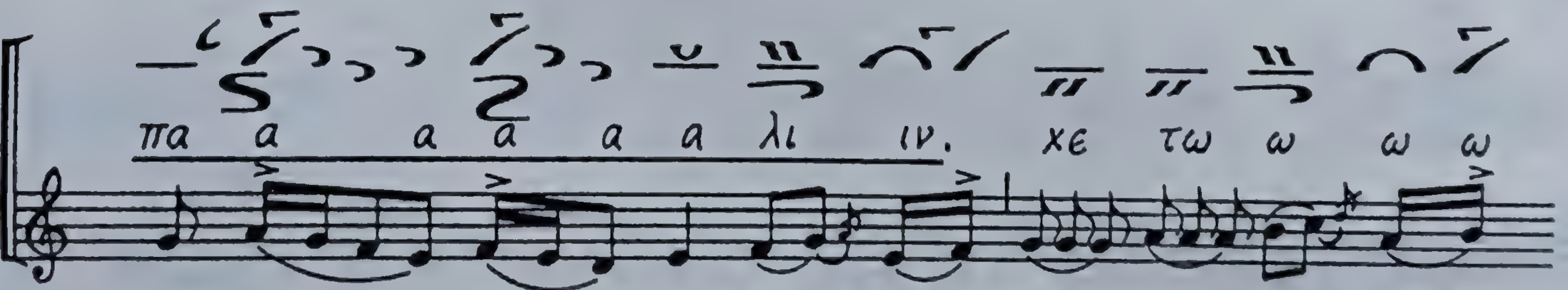
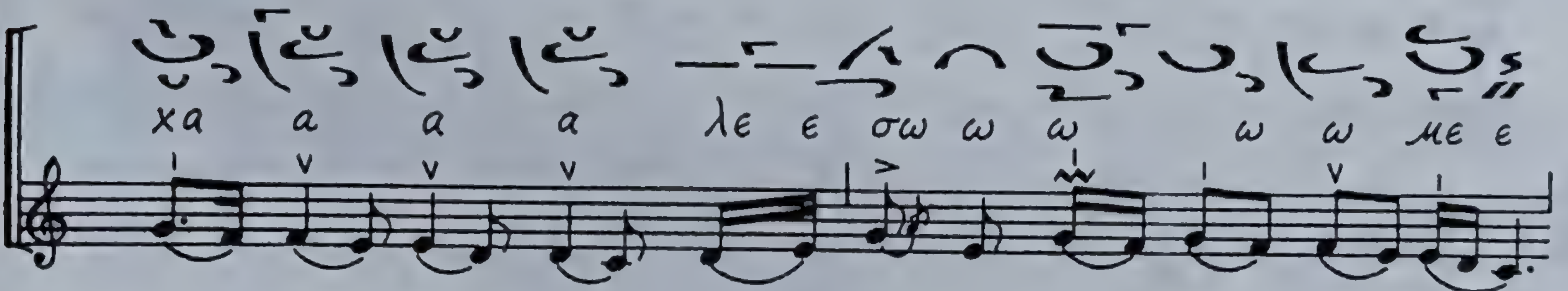
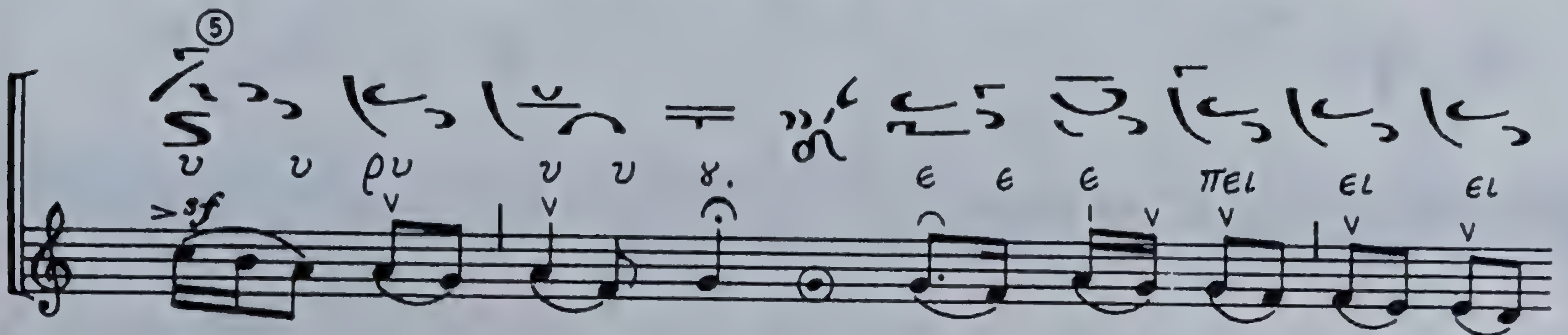
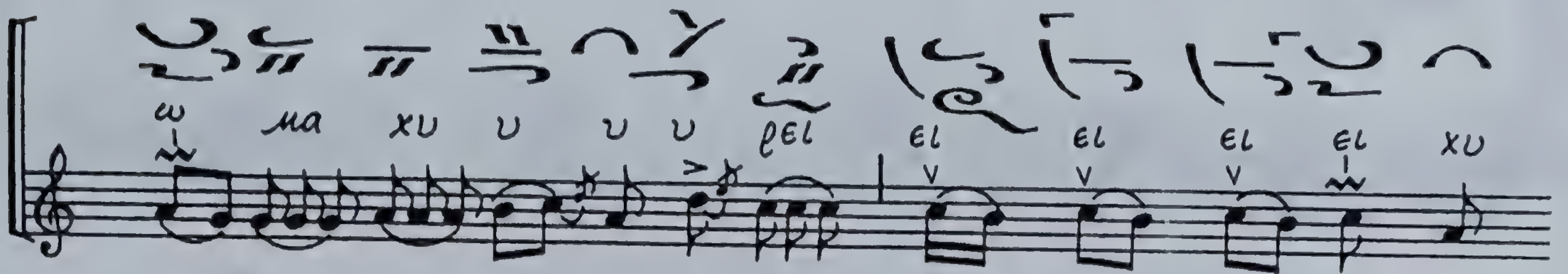
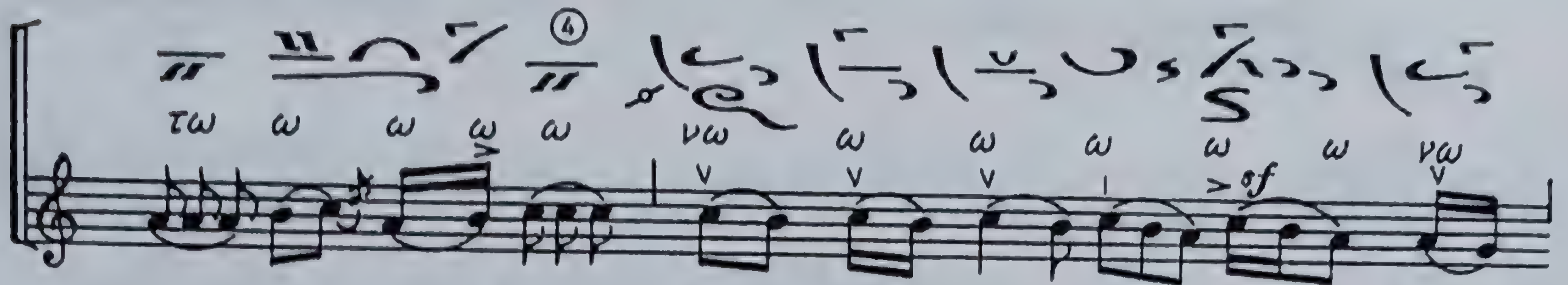
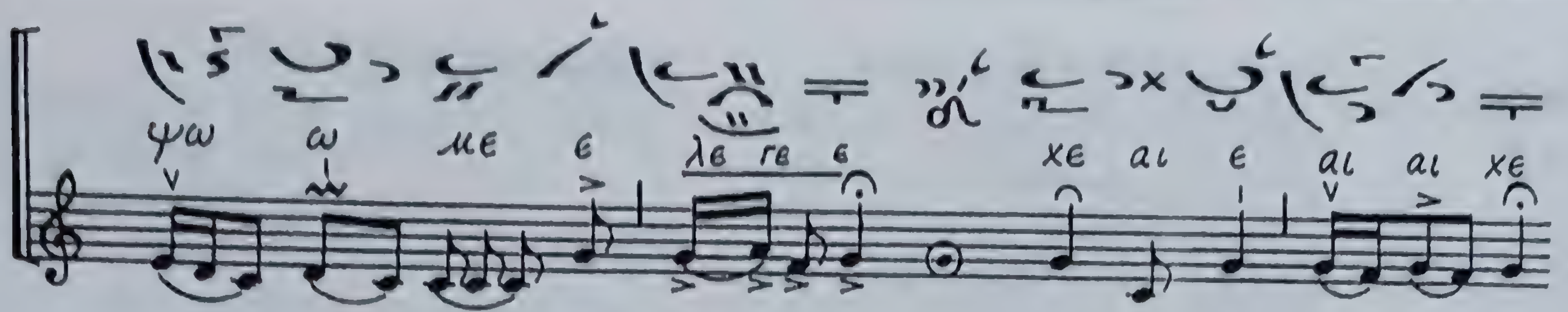
Πο τη η η η sf η η η ρι ι ων

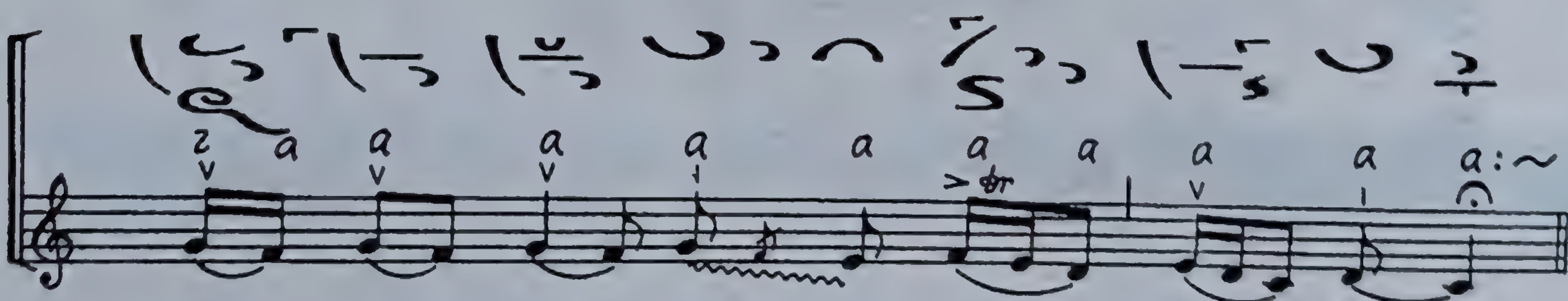
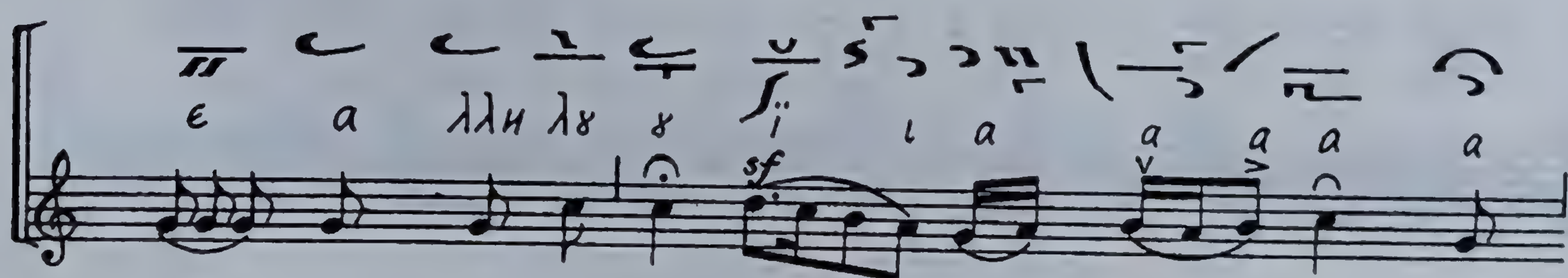
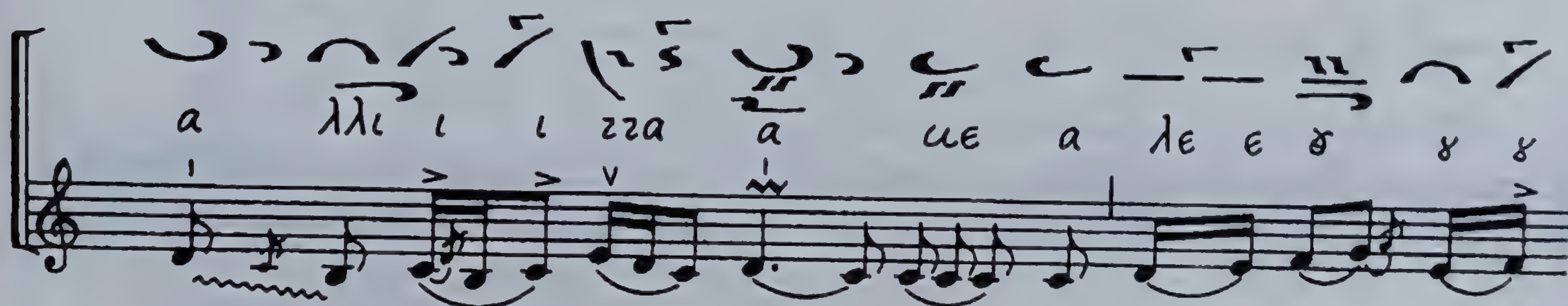
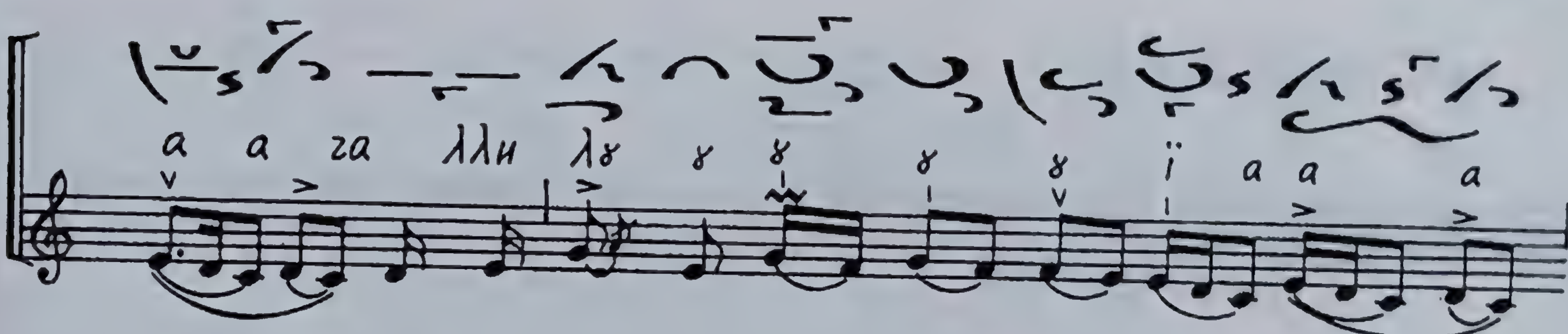
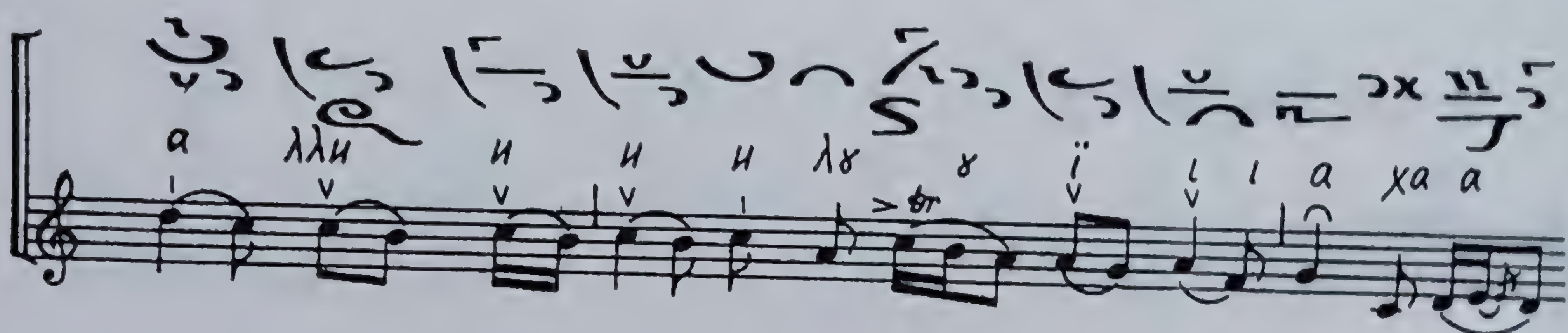
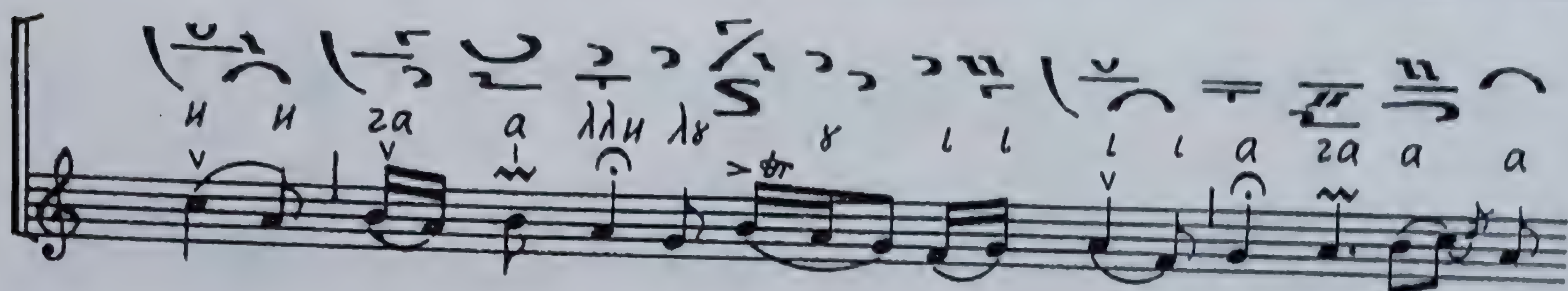
σω ω ω τη η η sf ρι ι γ γ γ

γ σω ω τη ρι ι γ λει ει ζ η

ει ει ζ ει η η η η η λη η

ψω ω ω με ε ε ε ε ε λη





Contribution à l'étude de la peinture murale de Lavra

Grigore Nandriș

La question de la relation entre la peinture murale du Mont Athos et celle des églises de Bucovine, dans la Roumanie du Nord, a préoccupé depuis longtemps les historiens de l'art néo-byzantin, mais il leur manque encore des études analytiques pour montrer les similitudes et les divergences sur lesquelles on pourrait fonder les opinions. Alors que Strykowski affirmait avec enthousiasme, que "ce n'est pas le Mont Athos qui a influencé l'art moldave, mais au contraire la haute culture de la Moldavie (la région du nord-est de la Roumanie) avec ses trésors artistiques qui a exercé une influence profonde sur toute l'évolution de l'art athonite", le savant français Paul Henry s'est montré réservé et n'a pas cru devoir accepter la conclusion du savant viennois, qu'il croit exagérée¹.

Concernant le thème iconographique de l'Arbre de Jessé et des philosophes grecs, dont nous allons nous occuper dans cet essai, P. Henry a écrit que, bien que "la composition de l'arbre de Lavra soit exactement du même modèle qu'en Moldavie", que "l'identité de la tradition se révèle également dans les détails", et que "l'arbre de Voronets (en Bucovine), comme toute l'iconographie de ce monastère, représente quelque chose de plus pensé, de plus composé, et par là semble-t-il, de plus primitif que tous les ensembles contemporains", "l'on ne saurait dire que la Trapeza de Lavra ait fourni aux peintres de Bucovine un modèle, mais il est assez probable que ceux-ci se sont inspirés d'un original grec commun"².

Le même savant français, qui a consacré les meilleurs années de sa vie à l'étude de l'art byzantin dans les églises de Bucovine, définit cet art dans les termes suivants: "L'art moldave se présente donc, non seulement comme une école particulière, mais comme un résumé, un aboutissement, une synthèse des écoles précédentes. Et l'on voit du même coup l'intérêt puissant que présente dès lors l'iconographie moldave pour tous les spécialistes de l'art byzantin, qui y retrouve une école-type du XVI^e siècle"³. Et il constate, une page avant cette citation, que "l'injustice du silence généralement gardé par les historiens sur les trésors artistiques de la Moldavie n'est pas due à une indigence de monuments, mais tient uniquement à ce que ces richesses iconographiques n'ont guère encore été explorées"⁴.

Nous allons essayer, dans les pages que suivent, de faire une étude d'un détail iconographique, qui montre une relation indéniable entre la peinture murale de Mont Athos et celle des églises de Bucovine, et indique la direction de l'influence.

Nous nous proposons de présenter d'abord les faits. Le thème iconographique de l'arbre de Jessé et des philosophes grecs associés à ce thème, a été développé, dans la peinture murale de Bucovine, d'une manière dont on ne retrouve rien de semblable ailleurs dans les pays d'art byzantin. Il apparaît sur les parois de cinq églises en Bucovine, dont les fresques datent environ de 1500 à 1600. Il y a dans cette région seize églises couvertes totalement ou partiellement de fresques. Celles de Voronets sont considérées comme les plus anciennes⁵.

Sur le Mont Athos, ce thème se trouve dans la Trapeza de Lavra et (sans les philosophes) sur la paroi Nord du narthex à Dochiariou. Les peintures de la Trapeza de Lavra sont datées de 1535/6 (entièrement retouchées plus tard). D'après Talbot Rice la peinture du Katholikon est de 1535, tandis que celle de la Trapeza est de 1512⁶. L'église de Dochiariou a été peinte en 1568 (retouchée en 1842). Paul Henry nous apprend que "...le Mont Athos et la Bucovine, seuls en pays d'art byzantin, offrent un développement aussi

¹ P. Henry, *L'arbre de Jessé dans les églises de Bucovine*. Institut Français de Hautes Études en Roumanie. II. Mélanges 1928. Bucarest, 1929.

² *Ibid.*, pp. 24-26.

³ P. Henry, *L'iconographie moldave du XVI^e siècle*. Institut Français de Hautes Études en Roumanie. Mélanges 1930. Paris, 1931, p. 16

⁴ *Ibid.*, p. 15.

⁵ Cf. I. D. Ștefănescu, *L'évolution de la peinture religieuse en Bucovine et en Moldavie*. Nouvelles Recherches. Paris, 1929.

⁶ Talbot Rice, *Byzantine Art*, Pelikan, 1962, pp. 117-127.

vaste de l'arbre de Jessé"⁷. Dans la même monographie, nous lisons: "La composition de l'arbre de Lavra est exactement du même modèle qu'en Moldavie"⁸ et "l'identité de la tradition se révèle également dans les détails"⁹ et "L'arbre de Dochiariou représente au Mont Athos un stade de l'évolution de la formule de Lavra, comme Suceava ou Sucevitsa montrent l'évolution du modèle consacré par Voronets"¹⁰.

Paul Henry est incliné à croire que le thème suit un modèle inconnu et a été probablement transféré en Bucovine du Mont Athos, "mais il nous faut insister, inversement, sur ce fait que nous ne connaissons pas directement l'origine de ces traditions elles-mêmes, aucun monument ne nous l'ayant conservée, et que les fresques de Bucovine en semblent plus rapprochées... La Bucovine a donc connu une tradition dont l'Athos, au moins dans les monuments actuels, ne semble pas avoir le même idée. Les scènes symboliques sont plus intelligibles en Bucovine qu'à la Sainte Montagne"¹¹. Il faut encore remarquer que l'iconographie de Bucovine ne suit pas exactement l'*Hermeneia* de Denys de Fournas ou d'autres interprétations connues jusqu'aujourd'hui¹².

Le thème de l'arbre de Jessé a été associé à des figures symbolisant la prophétie de l'incarnation de Jésus-Christ avant sa naissance et l'identité de la parole divine avant et après l'incarnation. Dans la peinture de Bucovine, le nombre des philosophes et des sages grecs a été agrandi jusqu'à quatorze. Leur noms et leur nombre varient dans chaque peinture et il y a parmi eux douze formes de noms qui jusqu'à présent n'ont pas été déchiffrées. Les noms de ces philosophes ne sont pas les mêmes que ceux qu'on trouve dans les herménies. Quelques-uns n'apparaissent dans aucune herménie connue jusqu'aujourd'hui. Les historiens de l'art ont déclaré les noms indéchiffrables, comme étrangers et non-grecs, et ne s'en occupent pas. Souvent même, ils omettent de les citer là où ils apparaissent.

Parmi les douze philosophes grecs rangés dans une série horizontale, à la racine de l'arbre de Jessé dans la Trapeza de Lavra, il y a ainsi un nom énigmatique qu'on lit ΔΙΔΛΗΔ ou ΔΙΔΛΗΔ.¹³ Qui est ce philosophe grec qui prend sa place à côté de Philon, Cléanthe, Solon, *Pivogoras*, Socrate, Homère, Aristote, *Palinos*, Sivila, Platon, Plutarque? Comme on le voit, il y a encore deux philosophes qui se cachent sous des formes étranges. *Pivogoras* a été déjà repéré en Pythagoras à Voronets et à Humor en Bucovine¹⁴. Il ne faut pas expliquer cette forme par une étymologie populaire, en associant le mot avec le slavon ПИВО *bière*¹⁵, mais par le changement phonétique du grec-byzantin θ en slavon *f* qui a été sonorisé en *v* en roumain. La confusion graphique entre le cyrillique *a* et *o* ne fait pas de difficulté. Cette forme slavo-roumaine apparaît ainsi comme un anachronisme dans le Panthéon des philosophes grecs sur le Mont Athos.

Quant à *Palinos* (ΠΑΛΙΝΟΣ) qui apparaît parmi les philosophes grecs dans la Trapeza de Lavra, il est le même que le *Galinos* (ΓΑΛΙΝΟΣ) représenté à Arbanassi dans l'église de la Nativité, dans la série des philosophes grecs¹⁶. A. Grabar nous a dit: "On sait, en effet, que des peintres venus de Roumanie, travaillaient au XVIIIe siècle à Arbanassi, près de Tirnovo. Leurs oeuvres signées sont conservées"¹⁷. Rien ne nous empêche d'ailleurs d'admettre une influence plus ancienne venant du nord du Danube. La date de Grabar, XVIIIe siècle, doit être une faute d'impression, car à la page 279 du même ouvrage il date la peinture de l'église de la Nativité d'Arbanassi comme étant du XVIIe siècle.

En tout cas, nous avons affaire au même nom à Lavra et à Arbanassi. Il n'apparaît nulle part ailleurs, que je sache, sous cette forme. Je propose d'identifier *Palinos*, *Galinos* avec *Apollon(ios)*. Du point de vue épigraphique il n'y a pas de difficulté à faire dériver ΠΑΛΙΝΟΣ de ΑΠΟΛΛΟΝΙΟΣ. Le nom Apollon(ios)

⁷ P. Henry, *L'arbre de Jessé*, p. 2.

⁸ *Ibid.*, p. 24.

⁹ *Ibid.*, p. 25.

¹⁰ *Ibid.*, p. 27.

¹¹ P. Henry, *Les églises de la Moldavie du Nord*, 1930, p. 235.

¹² Le thème est très ancien dans l'iconographie chrétienne et, pour son histoire en Occident, on peut trouver des renseignements dans Emile Mâle, *L'art religieux au XIIe siècle en France*, Paris, 1924, p. 164 sq.

¹³ G. Millet, *Monuments de l'Athos. I. Peintures*, 1927, p. 151; Paul Henry, *L'arbre de Jessé*, 1929, p. 22.

¹⁴ V. Grecu, *Darstellungen altheidnischer Denker und Schriftsteller in der Kirchenmalerei des Morgenlandes*. Académie Roumaine, Bull. De la Sect. Hist., Bucarest, 1923.

¹⁵ P. Henry, *L'arbre de Jessé*, p. 19.

¹⁶ A. Grabar, *La peinture religieuse en Bulgarie*, Paris, 1928, Album, planche LIII.

¹⁷ *Ibid.*, p. 291, note 5.

vaste de l'arbre de Jessé"⁷. Dans la même monographie, nous lisons: "La composition de l'arbre de Lavra est exactement du même modèle qu'en Moldavie"⁸ et "l'identité de la tradition se révèle également dans les détails"⁹ et "L'arbre de Dochiariou représente au Mont Athos un stade de l'évolution de la formule de Lavra, comme Suceava ou Sucevitsa montrent l'évolution du modèle consacré par Voronets"¹⁰.

Paul Henry est incliné à croire que le thème suit un modèle inconnu et a été probablement transféré en Bucovine du Mont Athos, "mais il nous faut insister, inversement, sur ce fait que nous ne connaissons pas directement l'origine de ces traditions elles-mêmes, aucun monument ne nous l'ayant conservée, et que les fresques de Bucovine en semblent plus rapprochées... La Bucovine a donc connu une tradition dont l'Athos, au moins dans les monuments actuels, ne semble pas avoir le même idée. Les scènes symboliques sont plus intelligibles en Bucovine qu'à la Sainte Montagne"¹¹. Il faut encore remarquer que l'iconographie de Bucovine ne suit pas exactement l'*Hermeneia* de Denys de Fournia ou d'autres interprétations connues jusqu'aujourd'hui¹².

Le thème de l'arbre de Jessé a été associé à des figures symbolisant la prophétie de l'incarnation de Jésus-Christ avant sa naissance et l'identité de la parole divine avant et après l'incarnation. Dans la peinture de Bucovine, le nombre des philosophes et des sages grecs a été agrandi jusqu'à quatorze. Leur noms et leur nombre varient dans chaque peinture et il y a parmi eux douze formes de noms qui jusqu'à présent n'ont pas été déchiffrées. Les noms de ces philosophes ne sont pas les mêmes que ceux qu'on trouve dans les herménies. Quelques-uns n'apparaissent dans aucune herménie connue jusqu'aujourd'hui. Les historiens de l'art ont déclaré les noms indéchiffrables, comme étrangers et non-grecs, et ne s'en occupent pas. Souvent même, ils omettent de les citer là où ils apparaissent.

Parmi les douze philosophes grecs rangés dans une série horizontale, à la racine de l'arbre de Jessé dans la Trapeza de Lavra, il y a ainsi un nom énigmatique qu'on lit ΔΙΔΛΗΔ ou ΔΙΔΛΗΔ.¹³ Qui est ce philosophe grec qui prend sa place à côté de Philon, Cléanthe, Solon, *Pivogoras*, Socrate, Homère, Aristote, *Palinos*, Sivila, Platon, Plutarque? Comme on le voit, il y a encore deux philosophes qui se cachent sous des formes étranges. *Pivogoras* a été déjà repéré en Pythagoras à Voronets et à Humor en Bucovine¹⁴. Il ne faut pas expliquer cette forme par une étymologie populaire, en associant le mot avec le slavon ПНВО *bière*¹⁵, mais par le changement phonétique du grec-byzantin θ en slavon *f* qui a été sonorisé en *v* en roumain. La confusion graphique entre le cyrillique *a* et *o* ne fait pas de difficulté. Cette forme slavo-roumaine apparaît ainsi comme un anachronisme dans le Panthéon des philosophes grecs sur le Mont Athos.

Quant à *Palinos* (ΠΑΛΙΝΟΣ) qui apparaît parmi les philosophes grecs dans la Trapeza de Lavra, il est le même que le *Galinos* (ΓΑΛΙΝΟΣ) représenté à Arbanassi dans l'église de la Nativité, dans la série des philosophes grecs¹⁶. A. Grabar nous a dit: "On sait, en effet, que des peintres venus de Roumanie, travaillaient au XVIII^e siècle à Arbanassi, près de Tirnovo. Leurs oeuvres signées sont conservées"¹⁷. Rien ne nous empêche d'ailleurs d'admettre une influence plus ancienne venant du nord du Danube. La date de Garbar, XVIII^e siècle, doit être une faute d'impression, car à la page 279 du même ouvrage il date la peinture de l'église de la Nativité d'Arbanassi comme étant du XVII^e siècle:

En tout cas, nous avons affaire au même nom à Lavra et à Arbanassi. Il n'apparaît nulle part ailleurs, que je sache, sous cette forme. Je propose d'identifier *Palinos*, *Galinos* avec *Apollon(ios)*. Du point de vue épigraphique il n'y a pas de difficulté à faire dériver ΠΑΛΙΝΟΣ de ΑΠΟΛΛΟΝΙΟΣ. Le nom Apollon(ios)

⁷ P. Henry, *L'arbre de Jessé*, p. 2.

⁸ *Ibid.*, p. 24.

⁹ *Ibid.*, p. 25.

¹⁰ *Ibid.*, p. 27.

¹¹ P. Henry, *Les églises de la Moldavie du Nord*, 1930, p. 235.

¹² Le thème est très ancien dans l'iconographie chrétienne et, pour son histoire en Occident, on peut trouver des renseignements dans Emile Mâle, *L'art religieux au XII^e siècle en France*, Paris, 1924, p. 164 sq.

¹³ G. Millet, *Monuments de l'Athos. I. Peintures*, 1927, p. 151; Paul Henry, *L'arbre de Jessé*, 1929, p. 22.

¹⁴ V. Grecu, *Darstellungen altheldnischer Denker und Schriftsteller in der Kirchenmalerei des Morgenlandes*, Académie Roumaine, Bull. De la Sect. Hist., Bucarest, 1923.

¹⁵ P. Henry, *L'arbre de Jessé*, p. 19.

¹⁶ A. Grabar, *La peinture religieuse en Bulgarie*, Paris, 1928, Album, planche LIII.

¹⁷ *Ibid.*, p. 291, note 5.

apparaît non seulement dans les herménies¹⁸, mais aussi dans la peinture des églises: dans le narthex de l'église Nicolas-Spanos sur un îlot du lac Ianina en Épire, et très probablement aussi, sous une forme déformée dans les fresques de Bucovine. Le nom d'Apollon(ios) est confondu avec le nom du dieu de l'antiquité grecque Apollon et sa place parmi les prophètes grecs de l'incarnation est justifiée aussi par la légende des sages d'Athènes.

La négligence des peintres concernant la transcription des noms des philosophes grecs est évidente. Souvent ils considéraient les noms comme des ornements, introduits par les apprentis, qui ne les copiaient pas correctement. Parfois c'étaient les livres populaires en grande circulation qui déformaient les noms propres, surtout ceux qui étaient moins familiers. Ces déformations sont communes dans la peinture néo-byzantine des églises de Bucovine. On a compté douze noms énigmatiques parmi les philosophes grecs. Je crois les avoir déchiffrés tous, avec plus ou moins de certitude, et dans ce que suit je vais faire usage de ces déciffréments pour identifier le philosophe de Lavra qui se cache sous la forme *Dialid*, *Didlid*.

Chaque forme de philosophe grec est accompagnée de l'épithète Elin (ἑλιν), ce qui ne veut pas dire "grec", mais *païen, non-chrétien*. Nous trouvons à Voronets-Bucovine la forme ἑλιν ⚡ΓΙΛΙΔ (ainsi lue par V. Grecu). Cette forme, telle qu'elle apparaît sur la reproduction photographique, peut être lue aussi bien ΟΓΙΛΙΔ que ΟΡΙΛΙΔ, avec un δ superposé. Sur la paroi de l'église de St. Georges-Suceava, le nom apparaît comme Γ. λιδъ lu par V. Grecu, *Thgilid*, *Glid*. On a ici la même confusion facile entre le gréco-cyrillique ⚡ et 0. Il faut remarquer que la peinture est très abîmée. Épigraphiquement, un ΟΓΙΛΙΔ peut représenter sans difficulté ΟΡΙΠΙΔ en considérant que dans les lettres Γ et Λ sont effacés les éléments graphiques qui les transforment en ρ et en π. On obtient de cette façon le nom *Oripid*, qui n'est autre que Euripide. Le changement de *eu-* en *o-* est conforme aux tendances phonétiques d'une labialisation régressive du *e*. Il y a des exemples qui montrent ce changement dans l'onomastique roumaine. Le grec *Eustafios* est devenu *Ostafi*, le grec *Eudokia* est devenu *Odochia*, *Dochia*, le grec *Eufrosine* est devenu *Fruzina* (<*Ofrozina*). Dans les deux derniers cas, le *o-* initial a été conçu, en roumain comme un article indéfini et a été éliminé. Un cas similaire d'étymologie populaire, qui s'explique par le milieu monacal, est le nom de lieu *Molodia*, un village dans la Bucovine du Nord, qui malgré sa résonance n'est pas slave. On appelle, sur le Mont Athos, *omologia* (ὁμολογία) l'acte juridique de possession conclu entre le monastère et les moines concernant un terrain, une maison, situés sur le domaine du monastère respectif. Dans l'onomastique mentionnée ci-dessus, la voyelle initiale *o-* a été regardée comme un article indéfini en roumain et le *g* mouillé comme un *d* palatalisé. De cette façon, on a créé une onomastique *Molodia*, qui, malgré sa résonance slave, est d'origine grecque. L'histoire appuie cette dérivation par la présence d'un monastère dans le voisinage où le nom *Mănăstiriște* près de *Cernăuți* prouve son existence d'autrefois.

En identifiant le nom du *Elin Thgilid*, *Thilid*, *Ogilid*, *Glid* avec Euripide nous ne nous sommes pas basé seulement sur des combinaisons épigraphiques. Les considérations épigraphiques sont soutenues par la comparaison de toutes les séries des prophètes grecs dans la peinture des différents monastères de Bucovine et même d'autres pays. La méthode comparative nous a aidé dans le déchiffrement épigraphique. Le nom du tragédien grec apparaît, avec Socrate, Aristote et Platon, dans le contexte iconographique de l'Arbre de Jessé dans la peinture du réfectoire du monastère Maria Petritzos à Bačkovovo en Bulgarie, datée de 1623¹⁹. Euripide apparaît aussi en Russie à Nikolaevsk dans l'église Viažicky, sous la figure du Sauveur. Avec lui on voit Ermis, qui est Hermes Trismegistes, le prophète de la Trinité²⁰. Le *Podlinnik* de Stroganoff (1672) donne les noms suivants des philosophes: Balaam, Thucydide, Hermès Trismegistes, Aristote, Platon, Euripide, la Sibylle de Perse, la Sibylle de Liub (Libia) en Afrique²¹. Ces considérations nous permettent d'admettre la présence d'Euripide sur les fresques de Bucovine à côté de Sophocle et d'autres sages-prophètes, contrairement à l'opinion de V. Grecu. De même la présence d'Apollonios et de Chilon n'est pas à éliminer

¹⁸ Denys de Fournas, éd. Didron pp. 148-150. manuscrits de l'Académie Roumaine Nr 1808 et Nr 1283, cf. V. Grecu, *Versiunile românești ale ermenilor de pictură bizantină*. Codrul Cozminului, I, 1926, pp. 107-174, ap. P. Henry, *L'arbre de Jessé*, p. 23.

¹⁹ Cf. N. Bees, dans « Byz.-Neugr. Jahrbücher », IV, 1923, ap. V. Grecu, *o.c.* p. 3.

²⁰ Συμφωνία. Vatic. gr. 2200, VIIIe-IXe siècle. Cf. Th. Buslaev, *Sočinenija* 2, St. Ptbg., 1910, p. 377, ap. V. Grecu, *o.c.*, pp. 28-29

²¹ P. Henry, *L'arbre de Jessé*, p. 24.

de la peinture murale de Bucovine. Ce qui est surprenant dans le cas de *Dialid*, *Didlid*, c'est la coïncidence d'erreur dans les déformations de Lavra et de Bucovine (Voronets et St. Georges-Suceava). Elles ne peuvent pas être accidentelles.

Il est prématuré de tirer des conclusions concernant la relation entre la peinture murale de Bucovine et celle du Mont Athos, en se basant seulement sur cette coïncidence dans l'erreur. Mais il faut retenir le fait que la forme de Voronets est plus ancienne que celle de Lavra et qu'un Grec ne pouvait pas ignorer le tragédien Euripide et déformer son nom d'une telle manière.

Pendant des siècles, des relations très intimes ont existé entre les monastères du Mont Athos et les Principautés roumaines. Dans chaque monastère de la Sainte Montagne, on trouve des signes de la générosité des princes roumains. Avec l'aide financière et les objets d'art qui venaient des pays roumains, arrivaient sans doute aussi des artistes qui s'étaient formés dans les écoles de Bucovine, où l'on pratiquait la peinture murale depuis plus d'un siècle. On ne peut pas établir leur nationalité et cela n'a pas d'importance, parce que l'art byzantin est en premier lieu un art orthodoxe, et que les caractéristiques nationales sont secondaires.

Dans le Katholikon de Lavra, sur le trône de saint Athanase, le fondateur du monastère, se trouve une icône représentant et portant une inscription qui mentionne le Grand Voïvode roumain Vladislav. Pas loin de Lavra, à Ivron, dans le narthex de la chapelle Portaïtissa, on voit représentées les figures de Thulis, Solon, Chilon-le-philologue, Platon, Aristote, Sophocle, Thucydide et Plutarque²². Dans l'intérieur de cette chapelle se trouvent beaucoup d'oeuvres d'art en relation avec les pays roumains. On y voit un grand portrait de Théophane, métropolite de Ungrovlahia, à côté de deux portraits des princes roumains. L'icône de la Vierge Portaïtissa est de type roumain, comme la Vierge de Chilandar, celle-ci identifiée par une inscription détaillée. La légende de la Portaïtissa, peinte dans le narthex, qui la montre arrivant par mer de quelque endroit du Nord peut contenir un noyau de vérité historique.

Le second monastère où l'on trouve l'arbre de Jessé est Dochiariou. Ce monastère a été reconstruit et doté de tout ce qui est nécessaire pour la vie des moines par les princes roumains. On ne trouve pas ici sous l'arbre de Jessé, peint sur la paroi Nord dans le narthex, le thème des prophètes grecs. Mais si on examine la reproduction de l'arbre à la page 240 de l'ouvrage de Gabriel Millet, *Monuments du Mont Athos. I. Peintures*, on observe que le mur, sous la ligne de Jessé dormant, est blanchi. Il est bien possible que les philosophes grecs se trouvent ici sous la couche blanche. L'influence de la Bucovine se manifeste ici aussi dans les curieux contreforts du Katholikon de style byzantin. Les contreforts sont communs dans l'architecture des anciennes églises de Bucovine.

Considérant la chronologie de la peinture athonite, aussi imparfaite qu'elle soit, on ne peut pas éliminer la possibilité d'un échange d'artistes entre les pays roumains du nord du Danube et le Mont Athos, qui était avant tout un lieu de prière et de pèlerinage et non un atelier de création artistique. L'arbre de Jessé de la Trapeza de Lavra, la mère des autres monastères de la Sainte Montagne, est un témoignage d'un pareil échange.

²² A. Bees, dans «Byzantinisch-Neugriechisches Jahrbuch», IV, 1923, pp. 107-128

* L'article a été publié comme extrait de *Le Millénaire du Mont Athos, 963-1963, Études et Mélanges*, II, Chevetogne 1965

Cîntările sfintei liturghii în transcrierea lui Traian Vulpescu

Elena Chircev

Résumé

Les chants de la sainte liturgie selon la transcription de Traian Vulpescu. La musique psaltique a traversé à la fin du siècle passé sur le territoire roumain une période de crise. Pour sauver le melos psaltique on a essayé de changer la sémiographie. Les premières variantes de la musique psaltique en notation guidonique ont paru vers la deuxième moitié du siècle passé. Cette action a continué jusqu'à nos jours. Parmi les livres qui conservent le répertoire psaltique en notation linéaire s'inscrit celui du professeur Traian Vulpescu, publié en 1939 et intitulé *Liturghia Sfîntului Ioan Gură de Aur* (La liturgie de Saint Jean Chrysostome). Les hymnes liturgiques sont précédés d'une étude théorique où l'auteur expose sa conception sur la transcription en notation guidonique. Notre démarche tâche tout d'abord de mettre en évidence les traits caractéristiques des transcriptions. La mélodie est simplifiée et les ornements caractéristiques au melos psaltique manquent. La version transcrite par Traian Vulpescu est proche du répertoire contemporain surnommé *uniformisé*.

De la primele încercări de transcriere ale lui Ștefanache Popescu, la primul studiu comparat al notației psaltice cu cea liniară, întreprins la jumătatea secolului nostru, convertirea neumelor pe portativ a parcurs un drum lung și sinuos. Cîteva repere ale acestuia sînt bine cunoscute, dar o versiune transcrisă în notație liniară a *Cîntărilor Sfintei Liturghii* a rămas pînă astăzi aproape necunoscută. Volumul la care ne referim, intitulat *Liturghia Sfîntului Ioan Gură de Aur*¹, a fost tipărit în 1939 și poartă semnătura profesorului Traian Vulpescu de la Conservatorul din Cluj.

Repertoriul liturgic este precedat de un interesant și cuprinzător studiu introductiv, în care autorul expune întreaga sa concepție asupra transcrierii. Dat fiind faptul că această carte este prea puțin cunoscută astăzi, vom insista atît asupra ideilor expuse în studiul introductiv, cît și asupra felului în care acestea se reflectă în melodiile transcrise pe portativ. Remarcăm, însă, de la început că, prin modul de interpretare a neumelor și prin ideile expuse în introducere, cartea prefigurează studiul comparat întreprins cîteva ani mai tîrziu și concretizat în cartea intitulată *Gramatica muzicii psaltice*².

Cele trei cuvinte din titlul preambulului, ce prefăteză colecția: *Curățiri. Simplificări. Refaceri.*, sugerează punctele principale ale acțiunii profesorului Traian Vulpescu, care pornea de la constatarea dureroasă a regresului cîntării bisericești. La "alterarea" acesteia contribuie, spune autorul, "diferite formule melodice și ritmice streine, consonantele (înfloriturile), figurile melodice scrise cu vocale, hronosul (tempo), uneori maniera de a cînta, dar mai ales sentimentul cu care se cîntă"³.

Ca atare, transcrierea propriu-zisă a fost precedată de analiza materialului muzical, de compararea variantelor existente în notație hrisantică pentru fiecare cîntare. Această prealabilă triere a materialului era indispensabilă, pentru că "în cursul timpului cîntările liturghiei au primit uneori lungiri, înfloriri ori iuțiri de hronos (...) ce trec dincolo de serios, de solemn, alteori au suferit scurtări ori simplificări pînă la banal. Pentru aceste motive, ori de cîte ori o cîntare are mai multe variante în același eh, nu putem să alegem o singură variantă, ca să o simplificăm și să o curățim; o variantă este poate prea înflorită, alta este prea simplă, una are o linie melodică prea întinsă, alta scurtă, într-alta frazele nu corespund între ele ca linie și ritm, într-alta mișcarea melodică este greoaie."⁴

Variantele desprinse dintr-o altă sursă decît filonul psaltic sînt primele eliminate, precum în cazul ecteniilor. Pentru *Ectenia mare* după Evanghelie sînt preferate *melodiile tradiționale* și nu cele ale lui Anton

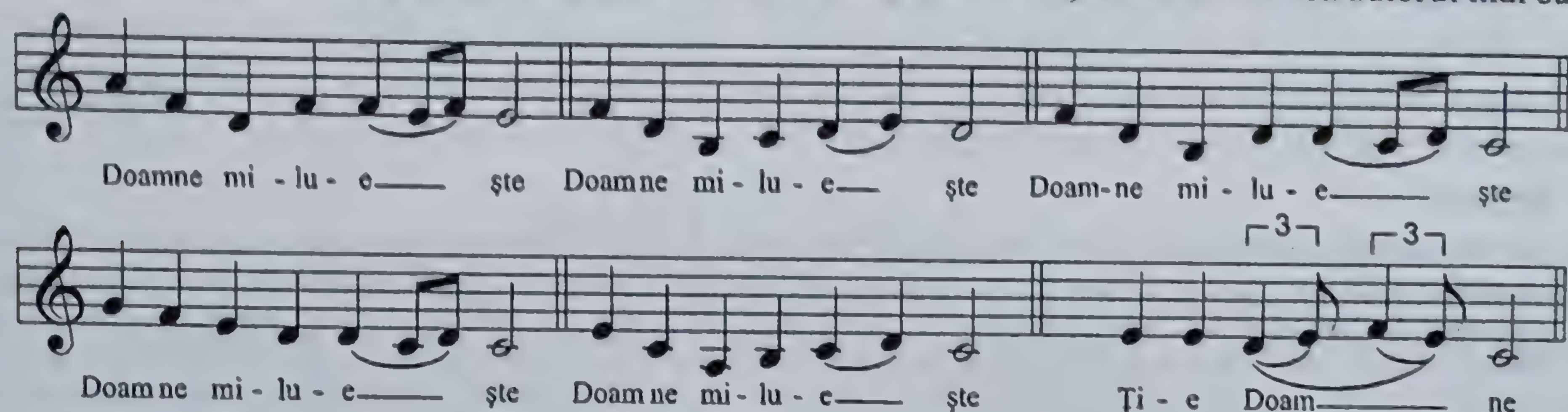
¹ Traian Vulpescu, *Liturghia Sfîntului Ioan Gură de Aur. Troparele și Irmoasele Sărbătorilor de peste an, scrise pe note liniare de pe cele mai bune versiuni ale cîntărilor noastre bisericești tradiționale, simplificate și curățite. Tipărite în zilele prea Luminatului și prea Înălțatului Nostru Rege Carol al II-lea întru al nouălea an al Domniei Sale și Înalt Prea Sfîntului Nostru Patriarh Nicodim întru înălțul an al Păstoriei Sale*, Cluj, 1939.

² Nicolae Lungu, Costea Grigore, Ion Croitoru, *Gramatica muzicii psaltice. Studiu comparativ cu notația liniară*, Ed. Instit. Biblic și de Misiune Ortodoxă, București, 1951.

³ Traian Vulpescu, *Liturghia*. . ., op. cit., p. I.

⁴ Traian Vulpescu, op. cit., p. IV.

Pann, a căror sursă era rusească⁵ sau cele trecute în muzica psaltică, din cea corală. Traian Vulpescu își susține afirmațiile cu exemple de formule melodice care "au ceva strein, ne dau impresia de ceva modern"⁶. Redăm în continuare formulele melodice din traduceriile lui Anton Pann, la care se referă autorul mai sus⁷.



Opțiunea pentru o anumită variantă nu a fost ușoară, pentru că: "la examinarea mai de aproape și mai amănunțită a fiecărei variante se poate vedea, însă, că fiecare din ele cuprinde elemente folositoare refacerii liniei melodice". De aceea, autorul a recurs la o analiză comparată a tuturor variantelor. Abia după realizarea acestei viziuni complete asupra unei cântări s-a efectuat transcrierea. Dar și aceasta s-a desfășurat cu multă atenție și cu multă grijă, melodia pe care ne-o oferă în carte fiind a cincea versiune realizată de autor.

Unul dintre criteriile de selectare a variantelor unei cântări este reprezentat de glasul (ehul), cum spune Traian Vulpescu, în care se cântă respectiva cântare. Autorul transcrierilor consideră că trebuie să fie o concordanță deplină între conținutul textului literar al cântării și ethosul modului în care se încadrează melodia. În opinia sa, cântărilor zilei de duminică li se potrivește cel mai bine glasul VIII, care poate exprima sentimentul general al "bucuriei mântuirii și primirii harurilor dumnezeiești"⁸. Însă stabilirea glasului adecvat nu s-a făcut decât după o analiză ce a avut în vedere toate aspectele legate de melodie. Un exemplu, în acest sens, sînt ecteniile: "A fost greu să mă hotărâsc pentru ehul cântărilor numite ectenii: ectenii mari și ectenii mici. Pe de o parte pentru că ehul al optulea mi s-a părut că nu corespunde cu răspunsul stranei: Doamne miluiește, răspuns care ar cere mai curînd un eh cu o impresiune de minor, mai vădită și mai directă. Pe de altă parte, pentru că ecteniile în ehul al optulea prin hronosul repede (152 de timpi la un minut) și sentimentul de grabă, ori prin lipsa de expresiune, cu care se cântă de obicei astăzi, sînt în contradicție cu ethosul cântării bisericești. Cît privește concepția de minor și valoarea ei artistică pentru ectenii, ea poate fi înlocuită la liturgia Sf. Ioan Gură de Aur cu concepția de major și valoarea artistică a majorului și prin urmare și a ehului al optulea, în care se cântă de altfel, pentru a putea păstra unitatea de concepție a sentimentului general al liturghiei."⁹

În prezentarea pe care o face fiecărei transcrieri, Traian Vulpescu insistă mereu asupra importanței tempoului, a găsirii și respectării celei mai adecvate mișcări, care trebuie să fie în concordanță cu textul literar și funcția pe care o îndeplinește cântarea în cadrul liturghiei. Pentru că termenii specifici tactului muzicii psaltice: irmologic, stihiraric și papadic, i se par prea generali, și pentru a restrînge libertatea de interpretare a cântărețului, autorul indică totdeauna și numărul pulsațiilor în timpul unui minut. Acolo unde consideră că practica a modificat tempoul potrivit cântării, Traian Vulpescu face corecturile necesare. La ectenii, spre exemplu, "trebuie să înlocuim hronosul în care se cântă de obicei cu unul mai rar, spre a înlătura sentimentul de grabă, ori de lipsă de expresiune, și totodată să cântăm cu un sentiment de calm, de liniște, de pietate."¹⁰

Un alt exemplu discutat la acest punct este cel al cântării *Sfinte Dumnezeule*. Încercînd să stabilească tempoul adecvat, Traian Vulpescu face constatarea că, încă din vremea lui Anton Pann exista "tendința de a

⁵ Referitor la această ectenie, Anton Pann notează: "cîntat în rusește de mine, Anton Pann, aflîndu-mă între soprani Armonii Eclesiastice, la anul 1820". *Rînduiala Sfintei și Dumnezeieștii Liturghii*, p. 53-55, cf. Traian Vulpescu, op. cit., p. XIII.

⁶ Traian Vulpescu, op. cit., p. VI.

⁷ Anton Pann, *Rînduiala Sfintei și Dumnezeieștii Liturghii*, p. 40, 42, 43, cf. Traian Vulpescu, op. cit., p. V.

⁸ Traian Vulpescu, op. cit., p. IV.

⁹ Traian Vulpescu, op. cit., p. V.

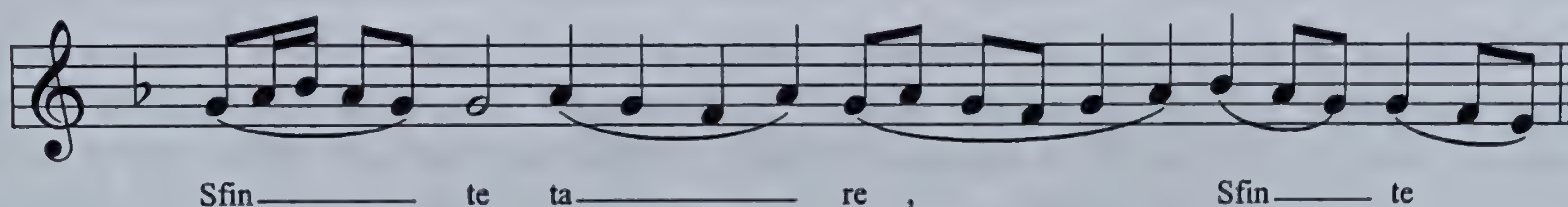
¹⁰ Idem, p. VI.

înlocui hronosul stihiraric cu cel irmologic, sau de a cînta mai grabnic multe cîntări bisericești.”¹¹ Este un aspect sesizat și de Nifon Ploșteanu, care afirmă că în acest fel “pe de o parte dă cîntării un ritm modern, iar pe de alta, o simplifică și o facilitează conform cu cerințele timpului”¹².

Pe de altă parte, comparînd cele două variante publicate de A.Pann pentru cîntarea *Sfinte Dumnezeule*, Traian Vulpescu constată că indicația “mai grabnic”, alăturată tactului irmologic pentru cea de a doua melodie, se referă strict la tempo și nu afectează cu nimic stilul de cîntare, care rămîne stihiraric, melismele fiind păstrate.

Referitor la melisme, autorul studiului consideră că acestea se datorează unei tendințe de înfrumusețare a melodiei care se manifestă și în muzica cultă europeană: “Este în firea noastră, în simțul nostru melodic a cînta mai multe sunete pe un timp (silabă, n. n.), cînd are o durată mai lungă”¹³. Este un aspect de care va ține seama la transcriere.

Prin urmare, Traian Vulpescu a simplificat melodia, reținînd doar sunetele importante din unele melisme, dar a avut grijă să se mențină în limitele fixate de tradiție. Cadențele sînt un bun exemplu în acest sens și explicațiile date de transcriitor vorbesc de la sine despre meticulozitatea cu care a lucrat. Exemplul la care apelează este din *Sfinte Dumnezeule*: “Este o practică în muzica bisericească ca ultimul sunet din cadență să fie înflorit uneori, și să avem o cadență înflorită; cadența înflorită are valoarea ei artistică. Silaba *re*, sfîrșit de frază aici, face trecerea, prin mișcarea treptată la silaba următoare, ce începe la o terță mai sus, mișcare treptată proprie melodiei bisericești. Am putea să o simplificăm și să o dăm prin patru sunete, prin trei, două sau unul în loc de șase. Am rămas la aceste șase sunete însă, pentru că această formulă se potrivește mai bine cu ritmul silabelor ce preced, și cu cel al silabelor ce urmează, dîndu-ne o armonie de ritmuri. Tot pentru acest motiv al relațiunii ritmurilor și al cursivității melodiei am păstrat trei sunete pentru silaba *te* la al treilea *sfînte*.”¹⁴



Tot pentru a păstra tradiția, Traian Vulpescu a operat unele simplificări, renunțînd la formule melodice care, spune el, “au ritm de dans oriental, ritm trecut și în muzica populară și în muzica bisericească.”¹⁵



Curățirea și simplificarea liniei melodice trebuie făcută cu discernămint, pentru că sînt cîntări ale liturghiei “ (...) pe care practica bisericească le-a scurtat și le-a simplificat pentru ca să poată fi cîntate de orice cîntăreț”¹⁶. Traian Vulpescu enumeră printre acestea: ecteniile, *Amin*, după trisaghion, axionul *Cuvine-se cu adevărat, Ție Doamne, Amin*, după *Tatăl nostru*. Intervențiile succesive asupra acestora au afectat, în cele din urmă, chiar funcția liturgică, pe care ele o îndeplineau, pentru că, spune Traian Vulpescu, “(...) ele au importanța lor deosebită prin rugăciunile, pe care preotul le zice în taină în altar în timp ce ele se cîntă, rugăciuni ce nu pot fi înlăturate, nici scurtate. De aceea trebuie să ne întoarcem la melodiile lor mai lungi din hronosul papadic și stihiraric și mai bogate ca figurație și ca linie melodică și să le cîntăm cu un sentiment de liniște, de taină și de pietate (s. a.), ceea ce le dă o expresiune profund religioasă. A le primi și a le cînta

¹¹ Traian Vulpescu, op. cit., p. IX.

¹² N. Ploșteanu, *Carte de Muzică Bisericească*, București, 1902, p. 89.

¹³ Traian Vulpescu, op. cit., p. IX.

¹⁴ Traian Vulpescu, op. cit., p. XI.

¹⁵ Idem, p. XII.

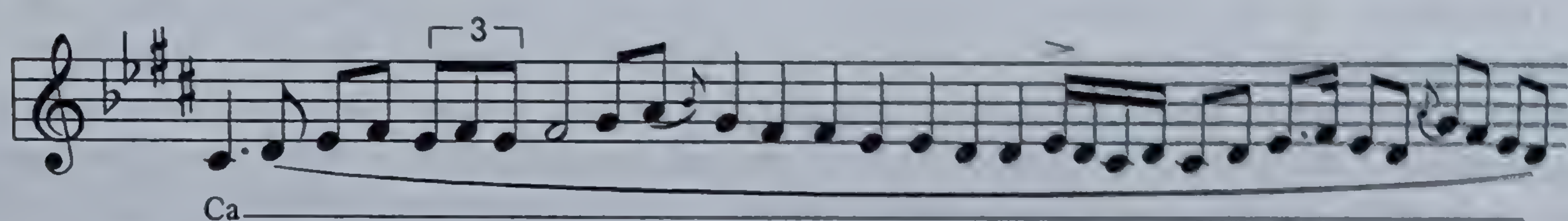
¹⁶ Idem, p. XIV.

simplificate, așa cum se cântă astăzi, înseamnă să le lipsim de ceea ce este mai caracteristic ca linie, ca ritm și ca ethos bisericesc”¹⁷.

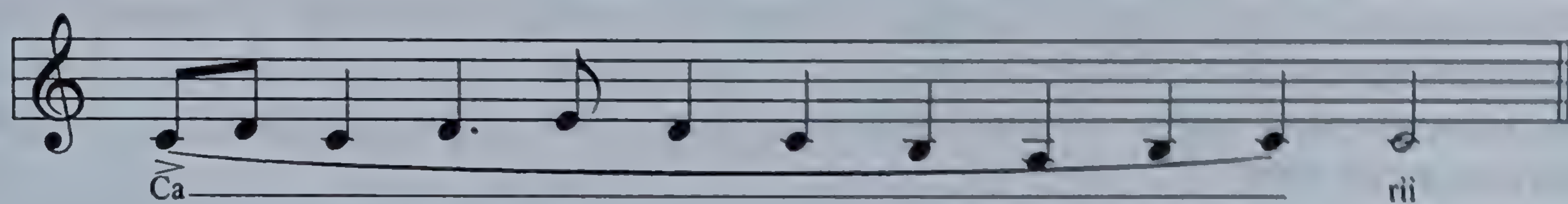
Lungirile și tempoul rar își au, așadar, rostul lor în serviciul divin. Seurtarea și simplificarea unor melodii, cum sînt chinonicele, heruvicile și irmoasele, este totuși necesară, așa cum a dovedit practica stranei românești. Traian Vulpescu alege spre exemplificare începutul heruvicului: “Lungirile de melodie, mai mari, cum sînt cele de la începutul heruvicului pe silaba *Ca* și care sînt ca un fel de introducere, s-au păstrat numai la variantele Șt. Popescu, și în practică nu mai există.”¹⁸

Traian Vulpescu nu face referire la un anumit heruvic scris de Ștefanache Popescu, dar începutul celui în glasul VI, aflat între transcrierile sale, reflectă cele afirmate. Îl redăm în notație liniară, alături de începutul cântării transcrise de Traian Vulpescu.

Șt. Popescu, *Heruvic*, glasul VI



Traian Vulpescu, *Heruvic*, glasul VIII



În secțiunea rezervată comentării transcrierii cântărilor stilului papadic, Traian Vulpescu revine la problema “formulelor melodice și ritmice streine”. În mare parte, acestea au fost românite de primii traducători ai repertoriului hrisantic, Ieromonahul Macarie și Anton Pann, dar unele dintre ele s-au perpetuat pînă în secolul XX. Exemplele nu lipsesc. Ele sînt pentru “formula de cadență imperfectă înflorită în *vu*, în *ehul* al optulea (ex. 13, 14, 15) ce se aude în muzica populară greacă, și formulele melodice, ce se găsesc în muzica noastră populară (1, 2, 5, 9, 10, 11, 12).”¹⁹

¹⁷ Traian Vulpescu, op. cit., p. XIV.

¹⁸ Idem, *ibidem*.

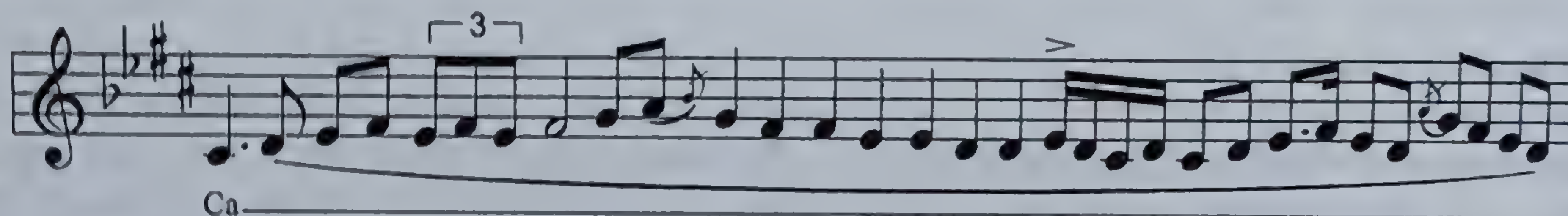
¹⁹ Traian Vulpescu, op. cit., p. XV

simplificate, așa cum se cântă astăzi, înseamnă să le lipsim de ceea ce este mai caracteristic ca linie, ca ritm și ca ethos bisericesc”¹⁷.

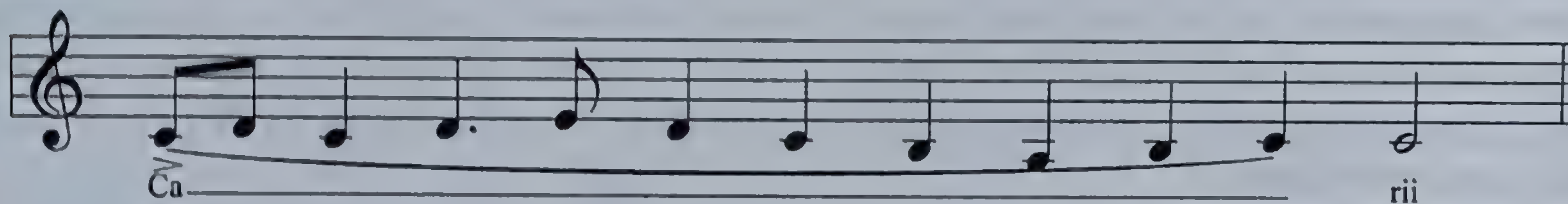
Lungirile și tempoul rar își au, așadar, rostul lor în serviciul divin. Scurtarea și simplificarea unor melodii, cum sînt chinonicele, heruvicile și irmoasele, este totuși necesară, așa cum a dovedit practica stranei românești. Traian Vulpescu alege spre exemplificare începutul heruvicului: “Lungirile de melodie, mai mari, cum sînt cele de la începutul heruvicului pe silaba *Ca* și care sînt ca un fel de introducere, s-au păstrat numai la variantele Șt. Popescu, și în practică nu mai există.”¹⁸

Traian Vulpescu nu face referire la un anumit heruvic scris de Ștefanache Popescu, dar începutul celui în glasul VI, aflat între transcrierile sale, reflectă cele afirmate. Îl redăm în notație liniară, alături de începutul cântării transcrise de Traian Vulpescu.

Șt. Popescu, *Heruvic*, glasul VI



Traian Vulpescu, *Heruvic*, glasul VIII



În secțiunea rezervată comentării transcrierii cântărilor stilului papadic, Traian Vulpescu revine la problema “formulelor melodice și ritmice streine”. În mare parte, acestea au fost românite de primii traducători ai repertoriului hrisantic, Ieromonahul Macarie și Anton Pann, dar unele dintre ele s-au perpetuat pînă în secolul XX. Exemplele nu lipsesc. Ele sînt pentru “formula de cadență imperfectă înflorită în *vu*, în chul al optulea (ex. 13, 14, 15) ce se aude în muzica populară greacă, și formulele melodice, ce se găsesc în muzica noastră populară (1, 2, 5, 9, 10, 11, 12).”¹⁹

¹⁷ Traian Vulpescu, op. cit., p. XIV.

¹⁸ Idem, *ibidem*.

¹⁹ Traian Vulpescu, op. cit., p. XV

1. EhII
e — ar — de moar — te u — ru — rea

2. 3. 4. 5. EhIII 6. EhIV 7. 8. 9. EhV 10. 11. EhVIII 12. 13. 14. 15.

ma — ai — ca Du — um — ne — a — de
pă — mînt — ia — ră bu — ze a — ani
ca — i — e — Dum i — e — Dum.
a — o — le — c — he

Una dintre caracteristicile melodiilor stihirice și papadice o constituie folosirea semnelor consonante, care îmbogățesc linia melodică. Conform interpretării lui Traian Vulpescu, “ele formează cu vocala (nota principală) grupuri de câte 2, 3, note la un timp, sau de 3, 4, 5 note, cînd nota principală are clasmă sau apli (o durată de un timp și jumătate, ori doi timpi)” ca și în exemplele pe care ni le oferă, fără a preciza însă cărui consonant îi aparține fiecare formulă melodică²⁰. Urmărind însă formulele melodice de pe portativ, recunoaștem ușor efectul diferitelor consonante, a căror transcriere este identică, sau cel puțin asemănătoare cu cea din *Gramatica muzicii psaltice*, în cele mai multe dintre mostrele pe care ni le oferă. Să mai remarcăm și faptul că, deși funcția acestor semne vizează ornamentica liniei melodice psaltice, ele sînt transcrise pe portativ cu note reale.

Transcriitorul face observații pertinente referitoare la întrebuințarea consonantelor arătînd că, atunci cînd aceste consonante apar cu mare frecvență, numărul lor prea mare “încarcă și face monotonă linia melodică, pe de o parte, iar pe de altă parte o complică și îngreuează înțelegerea ei”²¹, cum se întîmplă în

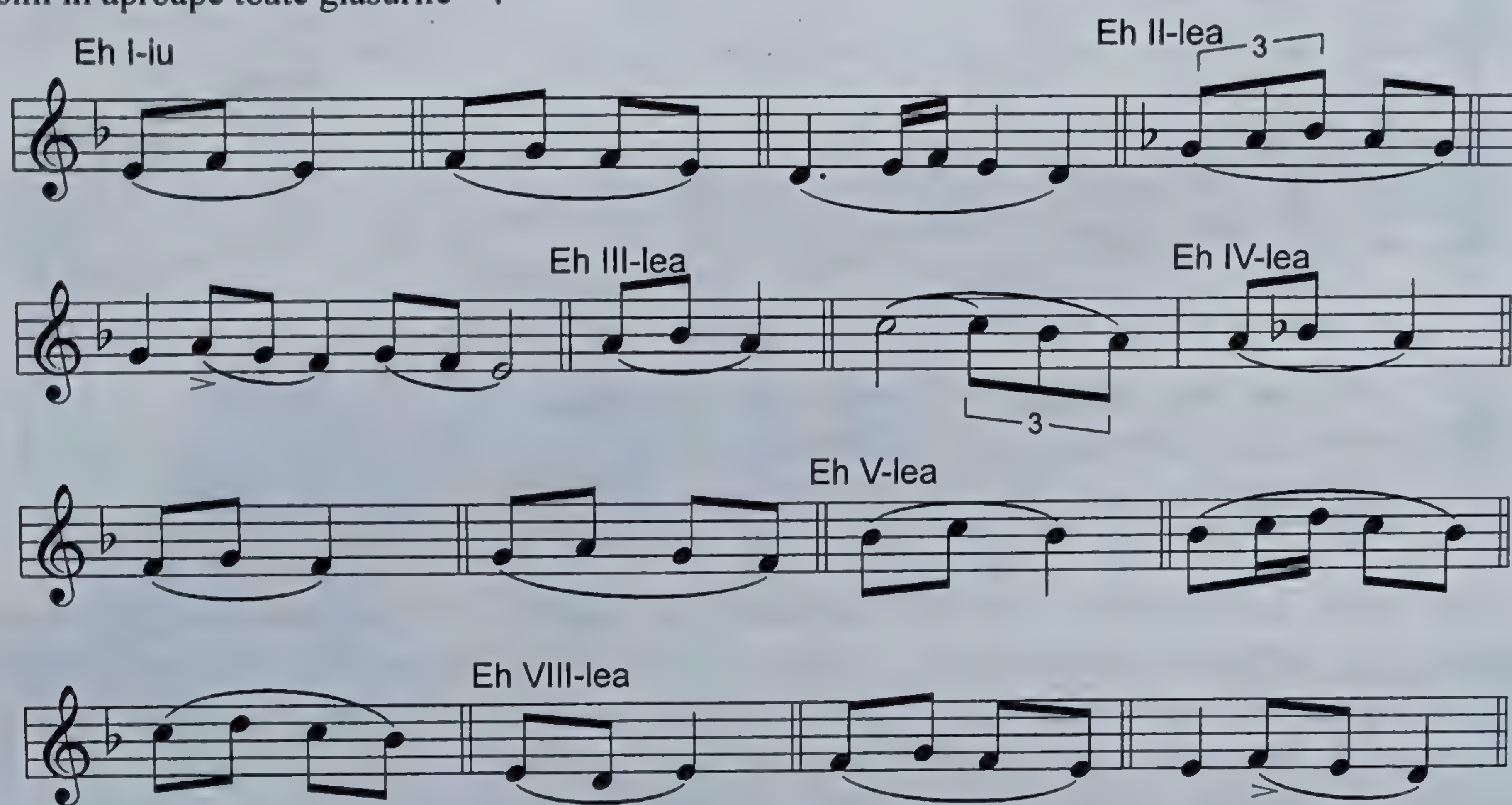
²⁰ Tr. Vulpescu, op. cit., p. XV. Exemplele au fost extrase din următoarele lucrări:

- 1, 2, 11 din Anton Pann, *Rînduiala Sfintei și Dumnezeieștii Liturghii*, p. 29, 57.
- 3, 4, 10, 12, 13, 14, 15 din I. Zmeu, *Utrener și Liturghier*, p. 235, 235, 221, 214, 215, 214.
- 5, 6, 7, 8, 9 din Macarie Ieromonahul, *Irmologhion*, p. 57, 87, 70, 65, 91.

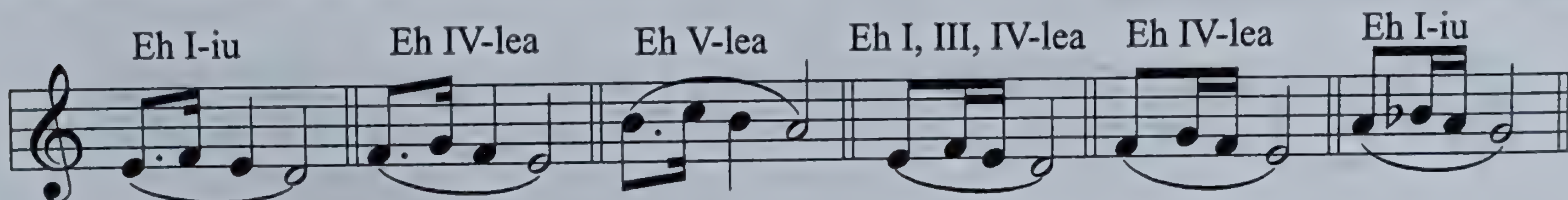
²¹ Tr. Vulpescu, op. cit., p. XVII.

unele cîntări ale lui Șt. Popescu²². Poate de aceea, deși recunoaște că, totuși, “consonantele au puterea lor de exprimare, au valoarea lor artistică”, Traian Vulpescu optează pentru renunțarea la acestea, considerînd că “linia melodică va fi în primul rînd mai simplă, mai variată și mai ușor de înțeles fără ele, în al doilea rînd linia va fi continuă, fără goluri ori întreruperi, și va avea, în general și singură puterea sa de exprimare și deci valoarea sa artistică”²³. Considerăm însă că simplificarea pe care a realizat-o este prea radicală și afectează însuși specificul psaltic al melodiei, ceea ce scade valoarea lucrării pe care o semnează profesorul clujean.

Cunoscător al melodiei psaltice, Traian Vulpescu observă că există și combinații de semne vocale ce formează “mici figuri melodice ce au uneori același ritm și linie melodică ca a consonantelor, figuri pe care le găsim în aproape toate glasurile”²⁴.



Renunțarea la acestea se impune, este de părere Traian Vulpescu, pentru că au același efect de “monotonie și îngreiere”²⁵. În aceeași situație sînt unele cadențe finale și perfecte, înflorite cu varia, omalon și clasmă, din irmoasele pe care le-a transcris²⁶.



Transcriitorul justifică insistența asupra acestor aspecte arătînd că “toate acestea singure sau împreună cu pasagiul, în care se găsesc, la înălțimea și eul în care sînt, prin ritmul lor, prin linia lor orientală melodică și prin maniera orientală de a fi cîntate, exprimă, pe de altă parte, un sentiment contrariu caracterului pios, grav, solemn al muzicii bisericești (s. a.)”²⁷.

Profesorul Traian Vulpescu a încercat să nu facă în mod mecanic simplificarea și curățirea liniei melodice. Figurile melodice scrise cu vocale au fost înlăturate numai cînd produceau monotonia liniei melodice, iar consonantele au fost păstrate acolo unde linia melodică cere figurație, unde sînt o necesitate ritmică. Transcriitorul a intervenit, însă, schimbînd ritmul, folosirea duratelor egale reprezentînd, în opinia

²² Traian Vulpescu face trimitere, în acest sens, la *Heruvicul și Axtonul* de Șt. Popescu publicat în Ion Popescu-Pasărea, *Liturghier de strană*, Tipografia cărților bisericești, București, 1925, p. 138-140 și 45-46.

²³ Idem, p. XVII-XVIII.

²⁴ Idem, p. XVIII.

²⁵ Tr. Vulpescu, op. cit., p. XVIII.

²⁶ Idem, *ibidem*.

²⁷ Idem, p. XVIII-XIX.

sa, o înlănțuire de durate mai potrivită cu caracterul simplu și liniștit al muzicii bisericești²⁸. Astfel, lipsită de variatele sale formule ritmice, melodia devine adesea monotonă, iar caracterul psaltic se estompează.

Principiile expuse în studiul introductiv se regăsesc în cântările transcrise. Alături de cele de la liturghie: ectenii, *Sfinte Dumnezeule*, *Crucii Tale*, *Heruvicul*, *Sfint*, *Axionul* și toate celelalte, pe care tipicul acestui serviciu religios le presupune, sînt transcrise și troparele glasurilor și ale Sărbătorilor Împărătești și irmoasele ce se cîntă la aceste sărbători în locul *Axionului*.

Compararea melodiilor tipărite la Cluj în 1939, cu cele publicate în zilele noastre, în ambele notații, psaltică și liniară, ne permite să constatăm, adesea, marea asemănare sau identitatea variantelor redată pe portativ. Explicația se află, pe de o parte, în bibliografia consultată, pentru că autorul a elaborat cartea parcurgînd un însemnat număr de valoroase colecții de cîntări psaltice²⁹, de unde a selectat acele melodii pe care strana le șlefuiuse de-a lungul deceniilor, făcînd din ele repertoriul activ al psaltilor. Reținem deocamdată cîteva nume ale autorilor preferați (în ordinea frecvenței acestora în colecție): Anton Pann, Ion Popescu-Pasărea, Ștefanache Popescu, Iosif Naniescu, Nectarie Frimu, pentru cîntările liturghiei. Troparele glasurilor și irmoasele sînt transcrise după Ieromonahul Macarie, iar troparele Sărbătorilor Împărătești, după Anton Pann.

Pe de altă parte, pregătirea de specialitate și stăpînirea ambelor notații i-au permis să stabilească principii judicioase de transcriere, să găsească soluții asemănătoare cu cele la care a recurs, cîțiva ani mai tîrziu, colectivul care a redactat *Gramatica muzicii psaltice*³⁰.

Încercarea de a se plasa pe coordonatele tradiției bizantine este vizibilă deja la un prim contact cu transcrierile, căci este preferată varianta amensurală. Pentru justetea tempoului, Traian Vulpescu recurge la indicația metronomică. Astfel, în cîntările irmologice ♩ = 76 (76 silabe la un minut), în cele stihirarice ♩ = 56, iar în cele papadice ♩ = 44.

Aceeași concepție modernă o regăsim și în transcrierea glasurilor, ale căror armuri sînt identice cu cele folosite astăzi. Spre deosebire de transcriitorii ieșeni de la sfîrșitul secolului trecut, Traian Vulpescu nu se sfiește să folosească armura *la bemol*, pentru glasul II sau armura mixtă pentru glasul VI. La acest glas însă, ordinea alterațiilor este aceea a apariției sunetelor respective în scara glasului, adică: *mi bemol, fa diez, si bemol, do diez*.

Conform ideilor expuse în studiul introductiv, cîntările slujbei duminicale sînt, cu mici excepții, în glasul VIII.

²⁸ Idem, p. XIX.

²⁹ Traian Vulpescu adaugă la sfîrșitul studiului introductiv lista lucrărilor consultate.

Pentru cîntările Liturghiei:

- Anton Pann, *Rîndueala Sfintei și Dumnezeestii Liturghii*, București, 1847.
- Protos. Serafim, *Rîndueala Sfintei și Dumnezeestii Leturghii*, Tomul 2, Buzău, 1856.
- Ioan Zmeu, *Utrenier și Liturghier*, Buzău, 1892.
- Gavriil Musicescu, *Imnele Sfintei Liturghii*, București, 1934.
- Nifon N. Ploșteanu, *Carte de Muzică Bisericească*, București, 1902.
- Ion Popescu-Pasărea, *Cîntările Sfintei Liturghii*, București, 1911.
- Ion Popescu-Pasărea, *Liturghierul de strană*, București, 1931.

Pentru tropare:

- Macarie Ieromonahul, *Anastasimataru*, Viena, 1823.
- Anton Pann, *Irmologhiu*, 1846.
- Anton Pann, *Privighier*, București, 1848.
- Ion Popescu-Pasărea, *Podobiile și Troparele*, București, 1925.
- Ion Popescu-Pasărea, *Noul Idiomelar*, București, 1933.

Pentru irmoase:

- Macarie Ieromonahul, *Irmologhion*, Viena, 1823.
- Anton Pann, *Heruvico-Chinonicar*, București, 1847.
- Ion Popescu-Pasărea, *Liturghierul de strană*, op. cit.

Alte lucrări:

- Anton Pann, *Bazul teoretic și practic*, București, 1845.
- Ion Popescu-Pasărea, *Principii de muzică bisericească orientală*, București, 1910.
- Sfîntul Sinod, *Sfintele și Dumnezeestile Liturghii*, București, 1937.
- Dr. Vas. Mitrofanovici, *Liturgica Bisericii Răsăritene*, Cernăuți, 1909.
- Silvestru Morariu Andreeviciu, *Tipiconul Bisericii Ortodoxe Orientale*, Cernăuți, 1883.

³⁰ N.Lungu, Gr. Costea, I. Croitoru, *Gramatica muzicii psaltice*, op. cit.

În ansamblul repertoriului tipărit de Traian Vulpescu, cântările irmologice au cele mai multe transcrieri identice cu cel în uz astăzi. *Ectenia Mare* este un bun exemplu și o redăm în paralel cu varianta contemporană de transcriere³¹:

1.
A — min Doam ne mi — lu — ie — ște Doam ne mi — lu — ie — ște Doam ne mi — lu — ie — ște

2.
Doam — ne mi — lu — ie — ște Doam ne mi — lu — ie — ște Doam — ne mi — lu — ie — ște

1.
Prea Sfin — tă Năs — că — toa — re de Dum — ne — zcu, mi — lu — ieș

2.
te — ne pre noi. Ti — e Doam ne.

Aproape la fel de fidel este transcrisă și melodia *Antifonului I*, efectul ftoalei *agem* fiind redat prin *si bemol*. Lipsesc, însă, din transcriere apogiaturile, efectul semnului consonant *psifiston*. De altfel, acest semn nu este transcris în nici una dintre cântările tipărite de Traian Vulpescu.

1.
Mă — ri — re Ta — tă — lui — și Fi — u — lui și Sfin — tu — lui Duh etc.

2.
etc.

³¹ Primul exemplu este din cartea lui Traian Vulpescu (p.1), iar cel de al doilea din *Cântările Sfintei Liturghii și alte cântări bisericești*, Ed. Instit. Biblic și de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, Buc., 1992, p. 7.

Cîntările stilului stihiraric și ale celui papadic nu reproduc cu aceeași exactitate linia melodică notată cu neume, căci autorul a intervenit adesea, în maniera prezentată în introducerea cărții. Totuși, jaloanele melodiei psaltice marchează conturul cîntărilor notate pe portativ, precum în fragmentul următor din *Heruvicul* în glasul VIII, transcris după Ion Popescu-Pasărea. În versiunea actuală, melismele au dimensiuni mai reduse. În schimb, apogiatura scurtă apare destul de frecvent³²:

1.
Ca — rii, ca —

2.
Noi, ca — re, ca —

1.
rii pre He — ru — vimi pre He — ru — vimi

2.
re pre He — ru — vimi pre He — ru — vimi

1.
cu tai — nă in — chi — pu — im, etc.

2.
cu tai — nă, cu tai — nă, in — chi — pu — im, etc.

Așa cum am spus, pe parcursul întregului volum, Traian Vulpescu evită notarea apogiaturilor. Efectul altor semne poate fi sesizat, adesea, deși au fost folosite note reale, prin comparare cu originalul psaltic. Antichenoma este frecvent înfîlînită în formulele cadențiale. Traian Vulpescu o transcrie constant ca ultima notă dintr-un dactil.

Crucii Tale, p. 10

Axion, p. 19

o — mă — rim no — stru

Antichenoma cu punct este redată ca oscilație la nota superioară, fie cu optimi egale, fie cu un ritm punctat.

Irmos, p. 50

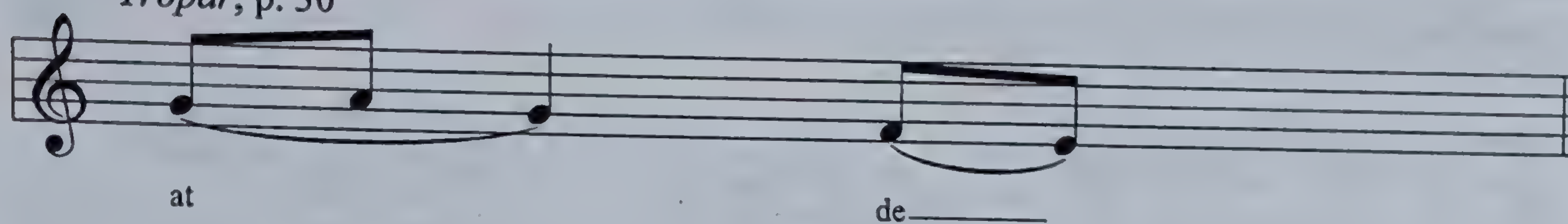
Ectenia celor chemați, p. 13

mă — ân Doam — ne

³² Exemplul 1 este din Traian Vulpescu, op. cit., p. 14, iar exemplul 2, din *Cîntările Sfîntei Liturghii*, op. cit. p. 36.

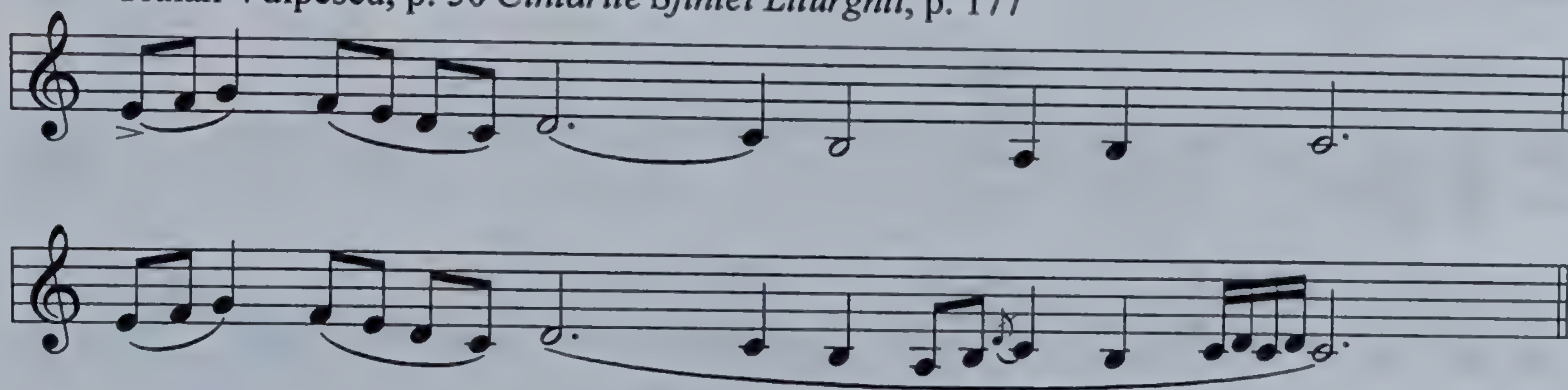
Omilonul este transcris în același fel ca și în *Gramatica muzicii psaltice*, prin alternarea notei de bază cu cea superioară acesteia.

Tropar, p. 30



În cadențele finale efectul acestui semn este, însă, ignorat și formula melodică ușor modificată, asemeni celei de la sfârșitul irmosului *La Nașterea Maicii Domnului*.

Traian Vulpescu, p. 50 *Cîntările Sfintei Liturghii*, p. 177



Parcurgerea integrală a cîntărilor din volum ne permite o regrupare concluzivă a considerațiilor de pînă acum. Fără îndoială, versiunea profesorului clujean respectă în cele mai multe cîntări conturul melodiei psaltice. Regăsim, de asemenea, structura neschimbată a scărilor glasurilor psaltice, cu pilonii modali și treptele cadențiale specifice.

Totuși, melodiile sale se află sub influența sistemului tonal, funcțional și al temperajului apusean, iar intervențiile în plan ritmic, ca și numeroasele simplificări operate, fac ca specificul psaltic să fie prea puțin pus în valoare de varianta propusă de Traian Vulpescu. Aceste transcrieri se aseamănă însă cu melodiile notate pe portativ de autorii colecțiilor de cîntări bisericești din Transilvania și Banat.

Cu toate acestea, activitatea laborioasă a profesorului Traian Vulpescu marchează un moment important al drumului spre notația simultană, neumatică și liniară, a repertoriului psaltic, cu atît mai mult cu cît această încercare s-a făcut într-o zonă în care stilul psaltic al cîntării de strănă era de mult apus.

Anton Pann – bazul teoretic și practic sau gramatica melodică. Contribuții

Alexie Al. Buzera

Summary

The Theoretical and Practical Groundworks or Melodic Grammar. This paper constitutes an important part of a comprehensive analysis of Anton Pann's *Theoretical and Practical Groundworks* made by the author and including for the first time the transliteration of the whole musical content of Anton Pann's work. The author gives the names of the musicians that were engaged in the study of the relevant publications and presents detailed documentary sources used by the musician for the work, its structuring, contents, and expository method used. A useful comparison is also made between the three editions of the treatise on music theory printed by Anton Pann in 1845, 1847 and 1854, respectively, the last one later becoming the classical model for church music theory based on the Chrysanthic notation for all Romanians.

Prezentul material este un succint extras din primul capitol al lucrării de doctorat *Cultura muzicală românească de tradiție bizantină din secolul XIX* și constituie o bună parte din studiul introductiv la ediția critică a *Bazului teoretic și practic* tipărit de Anton Pann, cu transliterarea întregului conținut al cărții; această ediție critică nu s-a realizat până la bicentenarul nașterii psaltului din anul 1996, deși lucrarea lui Anton Pann este un autentic tratat de teoria muzicii bisericești în limba română, și de fapt, primul.

Dintre muzicienii-psalți din secolul al XIX-lea, Anton Pann este singurul, care a lăsat posterității trei lucrări de teoria muzicii bisericești. Prima dintre acestea este *Bazul teoretic și practic* editat în anul 1845 "întru a sa tipografie de muzică bisericească", cea mai complexă și completă lucrare de teoria muzicii psaltice din secolul al XIX-lea în limba română. Dar, după un secol și jumătate de la apariție, nu dispunem de un studiu complet privind sursele de documentare, structura, conținutul, modul sau metoda de expunere a acestui conținut, impactul asupra manuscriselor și tipăriturilor cu teoria muzicii bisericești în notația hrisantică, transliterarea textului din alfabetul chirilic, etc. O ediție critică a lucrării, vizată de Liviu Rusu cu peste trei decenii în urmă, încă nu s-a realizat, chiar dacă a făcut obiectul preocupării mai multor muzicieni: George Breazul, fiind la studii în Germania, stimulat de opiniile profesorului Oskar Fleischer cu privire la muzica bisericească din România și de invitația de a scrie despre aceasta¹, și-a propus în anul 1924 studierea și transliterarea cărții², ceea ce a rămas în stadiul de proiect. După trei decenii, în decembrie 1954, la centenarul morții lui Anton Pann, în amplul și documentatul studiu despre viața și activitatea acestui muzician, prezentat sub formă de comunicare și publicat postum³, a enunțat și două probleme privind *Bazul* tipărit de Anton Pann:

- a. Sursele de documentare pentru întocmirea lui;
- b. Subdiviziunile diapasonului sau octavei după Anton Pann.

La acea dată, George Breazul afirma: "Este cuprins într-însul un bogat material nu întru totul original cum credea Gaster, dar expus sistematic și cu destulă claritate". Sînt de aflat în el și unele curioase inovații, ca de pildă subdiviziunea octavei în 22 părți. În lucrările lui Hrisant, *Introducere în teoria și practica muzicii bisericești* din 1821, cît și în *Marele theoriticon* din 1832 cele două opere teoretice fundamentale ale *sistimei noi*, octava se împarte în 68 părți, raporturile dintre treptele alăturate ale scării diatonice - secunde - fiind de 7, de 9 și de 12 părți. La fel împarte octava Macarie, în *Introducerea sa* din 1823. Anton Pann, avînd în vedere realitățile muzicale ale țării noastre, arată că muzicienii răsăriteni, în subdivizarea octavei în 68 de secțiuni, iau în considerare depărtarea pozițiilor sau perdelelor instrumentului numit tambur. "La noi însă - scrie el - acest instrument fiind neobișnuit și necunoscut, ca să desjudecăm cu scumpătate aceste secții, am împărțit tonurile în chipul care se vede, adică secunde de 4, de 3 și de 2 subdiviziuni." În acest fel este

¹ George Breazul, *Scrisori și documente*, vol. I, Ediție îngrijită și adnotată de Titus Moiescu, București, Editura Muzicală, 1984, p. 25.

² Idem, *Ibidem*, p. 55.

³ Idem, *Pagini de istoria muzicii românești*, vol. I, ediție îngrijită și prefăcută de Vasile Tomescu, București, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor, 1966, pp. 258-297.

împărțită octava în muzica indiană și anume în 22 matras sau, în nordul Indiei, în 22 strutis. Sagrama indiană este identică scării glasului întâi din *Bazul teoretic și practic* al lui Anton Pann. Nu se poate face dovadă că sistemul folosit de Anton Pann a fost preluat din muzica indiană. Iar dacă Anton Pann l-a luat de aici, nu ne putem da seama prin ce tănuite căi sistemul a ajuns la cunoștința marelui nostru psaltichist. Într-un studiu mai apropiat de noi, un cercetător apusean adoptă sistemul lui Anton Pann, considerându-l "îndeajuns de precis și mai clar"⁴. Cercetătorul la care se referă George Breazu este Dom M. Schwarz⁵.

Liviu Rusu, referindu-se la *Bazul teoretic și practic*, scria în 1966: "Nu cunoaștem lucrările grecești care i-au servit lui Anton Pann ca izvoare, deși maestrul I. D. Chirescu ne-a dat informația că a găsit o carte grecească asemănătoare în formă și conținut ... pe care a predat-o lui George Breazu"⁶. Muzicologul prezintă acordajul sistemului întrebuițat de Anton Pann în logaritme pe baza 10, cum se află în lucrarea lui Hugo Riemann, *Handbuch der Akustik* (p. 33) și concluzionează că "Bazul teoretic a fost o adevărată școală și, deși până în prezent nu a apărut într-o ediție critică, el rămâne la noi piatra unghiulară a teoriei muzicii psaltice"⁷.

Deschiderea pentru studierea culturii muzicale bizantine și de tradiție bizantină din ultimele trei decenii⁸, realizată prin strădaniile conducerii Uniunii Compozitorilor și ale Editurii Muzicale, a facilitat apariția seriei de *Izvoare ale muzicii românești* și a unor lucrări de teoria muzicii bisericești, precum *Notația și ehurile muzicii bizantine* de Grigore Panțiru (1971), *Theoriticonul* lui Macarie Ieromonahul, ediție îngrijită cu studiu introductiv și transliterarea textului de către Titus Moiescu etc. În studiul introductiv, muzicologul face unele referiri la *Bazul teoretic și practic*, susținând că "a avut ca model *Theoriticonul* lui Macarie, iar metoda de redactare a conținutului se bazează pe sistemul întrebare-răspuns, întâlnit în lucrarea lui Gheorghios Lesbiu din 1840"⁹.

Revenind asupra unor cercetări mai vechi privind opera muzicală a lui Dionisie Fotino¹⁰, Victor Papacostea afirmă că *Didascalia teoretică și practică* a acestuia a fost folosită de Anton Pann ca sursă de documentare pentru *Bazul... lui*¹¹. Deși ideea a fost preluată de unii muzicologi¹², în prezent nu se mai poate susține.

Corneliu Buescu¹³, în anul 1985, la sugestia lui Titus Moiescu cu care lucra la Editura Muzicală, s-a ocupat de *Bazul... lui Anton Pann*, limitându-se însă la reeditarea unor opinii cunoscute și la transliterarea primei părți¹⁴. Titus Moiescu a reluat problema cărților lui Anton Pann de teoria muzicii bisericești în trei studii succesive din 1990, 1996 și 1998. În cel din 1990 afirma că activitatea și creația muzicianului "au fost tratate unilateral, incomplet, fiind inventariate doar faptic fără concluzii de sinteză" și crede că acesta încă își așteaptă biograful¹⁵.

Despre muzicianul-psalt, de bună seamă, va continua să se scrie, dar observăm că de la centenarul morții (1954) la bicentenarul nașterii (1996), activitatea și opera lui muzicală au fost studiate de George

⁴ Idem, *Ibidem*, p. 272.

⁵ Dom M. Schwarz, *Le chant ecclésiastique byzantin de nos jours*, *Irenikon*, Tom XI, nr. 3, 1934, Prieur d'Amay-sur-Meuse, Belgique, p. 172.

⁶ Liviu Rusu, *Perspective și preocupări teoretice în istoria muzicii românești*, în *Studii de Muzicologie*, vol. I, București, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor, 1966, p. 248.

⁷ Idem, *Ibidem*.

⁸ Vasile Tomescu, *Criterii și sensuri ale originalității în muzica românească*, în *Studii de Muzicologie*, vol. VI, București, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor, 1971, pp. 13-14.

⁹ Titus Moiescu, *Macarie Ieromonahul*, Opere, I, *Theoriticon*, București, Editura Academiei Române, 1976, p. 24-25 și nota 58.

¹⁰ Victor Papacostea, *Date nouă despre viața și opera lui Dionisie Fotino*, București, 1944.

¹¹ Idem, *Civilizația românească și civilizația balcanică*, studii istorice. Ediție îngrijită și note de Cornelia Papacostea-Danielopolu. Studiu introductiv de Nicolae Șerban-Tanașoca, București, Editura Eminescu, 1983, p. 467.

¹² Gheorghe C. Ionescu, *Lexicon*, București, Editura Diogene, 1994, p. 183.

¹³ Corneliu Buescu, *Scrieri și adnotări despre muzica românească veche*, vol. I, *Izvoare ale muzicii românești*, vol. X, București, Editura Muzicală, 1985, p. 5.

¹⁴ Idem, *Ibidem*, pp. 15-16, 108-124.

¹⁵ Titus Moiescu, Anton Pann-istoriograf și teoretician al muzicii de tradiție bizantină, "Muzica", nr. 2, București, 1990, p. 73.

Breazul¹⁶, Gheorghe Ciobanu¹⁷, Ion Manole¹⁸, Gheorghe I. Moisesescu¹⁹, Octavian Lazăr Cosma²⁰ ș. a.²¹, excepție făcând *Bazul teoretic și practic* și celelalte două lucrări teoretice ale lui Anton Pann.

Față de referirile din 1976 și 1985, în anul 1990, Titus Moisesescu a aprofundat conținutul *Bazului*, cu excepția părții a III-a, care cuprinde ehurile (p. 95-133), motivând nevoia unui spațiu tipografic mai mare pentru prezentarea structurii fiecărui glas, cu schemele scărilor muzicale și a celorlalte elemente grafice; Titus Moisesescu nu a insistat asupra surselor de documentare, a titlului și structurii cărții lui Anton Pann deoarece, la acea dată, nu îi era cunoscută lucrarea lui Theodor Fokeos, *Bazul teoretic și practic al muzicii bisericești* (s. n.), tipărită la Constantinopol în anul 1842, una din principalele surse documentare a lui Anton Pann pentru traducerea și redactarea cărții cu același titlu.

Pertinenta analiză a conținutului realizată de bizantinologul Titus Moisesescu ne scutește de unele repetări ce ar dimensiona studiul, urmând a insista asupra aspectelor ce decurg din folosirea de către Anton Pann a modelului realizat de Theodor Fokeos în anul 1842, când psaltul din București a fost încadrat profesor la Seminar în urma decesului lui Costache Chiosea. De aceea, la *Marele Theoriticon* tipărit la Triest în 1832 și *Theoriticonul* lui Macarie Ieromonahul, considerate de Titus Moisesescu sursele de documentare ale lui Anton Pann pentru editarea *Bazului* din 1845 se adaugă și:

„Κρηπισ του θεωρητικου και πρακτικου της εκκλησιαστικης μουσικης . Συνταχθεισα , προς χρηση των σπουδάζοντων αυτην, κατα την νεαν μεθοδον, παρα των τριων ενδοξων Μουσικοδιδασκαλων. Κυριου Χρυσανθου Μητροπολιτου Προυσσης . Κυριου Γρηγοριου πρωτοψαλτου της του Χριστου μεγαλης εκκλησιας , και κυριου Χουρμουζιου Χαρτοφυλακος . Εκδεδομενη προτερον μεν διηγηματικως παρα Παναγιωτου Πελοπιδου . Νυν δε αυθις εις τυπον εκδοθεισα κατ' ερωταποκρισιν , μετα προσθηκης πολλων ετερων αναγκαιουντων τα μαλιστα εις φιλολογικην γνωσιν, παρα Θεοδωρου παπα Παρασχου Φωκαεως , Επιςια του ιδιου , και αναλωμασιν αυτου τε και φιλομουσων Συνδροματων . Εν Κωνσ-ταντινουπολει . Εκ της του Γενους ημων Πατριαρχικης Τυπογραφιας 1842“

[„Kripis tu Theoritiku ke praktiku tis ekklesiastikis musikis sintahthisa proshrisin ton spudazonton avtin, kata tin nean methodon, para ton trion evdaxon musikodidaskalon kyriu Hrysanthu tis tu hristu megalis ekklesias, ke kyriu Hurmuziu hartofilakos. Ekdedomeni proteron men dughimatikos para Panaghiotu Pelopidu. Nyn de avthis is typon ekdothisakat emotapikrisin, meta prosthikis pollon eteron anagheunton ta malisa is filologhikin gnosin, para Theodoru papa Parashu Fokeos, Episasia tu idiu, ke analomasin avtu te ke ton filomuson Syndromiton. En Constantinupolei. Ek tis tu Ghenus, imon Patriarhikis Tipografias 1842“. („Bazul teoretic și practic al muzicii bisericești, alcătuit spre folosul celor ce-l studiază după noua metodă a celor trei renumiți muzicieni, domnul Hrisant Mitropolit de Prusia, domnul Grigore Protopsalt al Marii Biserici a lui Hristos și domnul Hurmuz Hartofilax. Editat mai întâi de probă de către Panaghiotu Pelopidu, acum iarăși s-au scos de sub tipar, prin întrebări și răspunsuri, cu adaosul multor lucruri necesare cunoașterii, de către Theodor Papa Parashu Fokeos sub supravegherea lui însuși și contribuția lui și a iubitorilor de muzică. Constantinopol, în tipografia patriarhală a neamului nostru 1842“)]²².

Este titlul complet de pe coperta interioară, care precizează că *Marele Theoriticon*, nu al lui Hrisant, ci al celor trei renumiți muzicieni, s-a editat la Triest, în anul 1832, “de probă de către Panaghiotu Pelopidu”, iar după un deceniu l-a tipărit Theodor Fokeos “prin întrebări și răspunsuri, cu adaosul multor lucruri necesare cunoașterii”.

Cele două lucrări grecești de teorie se deosebesc prin titlu, structură, conținut și mod sau metodă de expunere. Comparînd lucrarea lui Anton Pann cu cea tipărită la Triest în 1832, constatăm că de la aceasta din urmă a adoptat structura, cu unele corective: a inversat cele două părți, schița istorică și noțiunile de teoria

¹⁶ George Breazul, *Pagini...*, op. cit., p. 261.

¹⁷ Gheorghe Ciobanu, *Anton Pann, Cîntece de lume...* cu un studiu introductiv de..., București, ESPLA, 1955 ; *Anton Pann și românirea cîntărilor bisericești*, “Studii de etnomuzicologie și bizantinologie”, vol. I, București, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor, 1974, p. 317.

¹⁸ Ion Manole, *Anton Pann*, București, ESPLA, 1955, pp. 5-66, 123-152, 253-314.

¹⁹ Diac. Gheorghe I. Moisesescu, *Noi știri despre Anton Pann*, București, 1946, p. 213 ; *O sută de ani de la moartea lui Anton Pann*, “Biserica Ortodoxă Română”, București, LXXII (1955), nr. 1-2, p. 162.

²⁰ Octavian Lazăr Cosma, *Hronicul Muzicii Românești*, vol. III, București, Editura Muzicală, 1975, pp. 41, 389.

²¹ Diac. Ion Gh. Popescu, *Anton Pann, clasic al muzicii psaltice românești*, București, BOR, XCIII (1975), nr. 3-4, p. 456;

²² Idem, *Un ucenic al lui Anton Pann, Chesarie de la Horezu*, Studiu dactilografiat.

muzicii bisericești, a înlocuit sintagma de *carte*, mult mai adecvată, cu cea de *parte*, iar paragraful cu articolul etc., cum se observă din următorul tablou sinoptic:

	Autorul și titlul cărții						Observații
	Hrisant: <i>Marele Theoreticon</i>			Anton Pann: <i>Bazul teoretic</i>			
	Nr. carte	Nr. capitol	Nr. paragraf	Nr. Parte	Nr. capitol	Nr. articol	
1	I	12	111	I	19	—	Hrisant
2	II	15	105	II	14	9	"
3	III	9	61	III	8	—	"
4	IV	14	111	IV	8	—	"
5	V	7	64	V	4	—	"
6	—	—	—	VI	10	—	Fokeos

Subliniem că Anton Pann, din motive lesne de înțeles, a structurat lucrarea pe părți și capitole, renunțând la paragrafe, cu excepția părții a II-a, în care subdivide capitolele 1 și 4 în 3 și respectiv, 6 articole. După exemplul lui Fokeos, în partea a V-a el a renunțat la capitolele 4 și 5 din *Cartea a V-a* a lui Hrisant cu privire la muzica instrumentală, neutilizată în cultul bisericilor ortodoxe, dar numerotarea celor 4 capitole rămase s-a făcut astfel: 1, 2, 3, 6, adică respectînd numărul paragrafelor luate de la Hrisant.

De la Theodor Fokeos, Anton Pann a preluat titlul lucrării, metoda de expunere a conținutului sub formă de întrebare-răspuns, conținutul însuși, realizat prin traducerea liberă, precum și ultimele două capitole, neexistente în lucrarea lui Hrisant și anume: XXV, *Despre combinarea semnelor și ortografia lor*, constituind-se la Anton Pann în partea a VI-a (*Pentru completirea sau combinația semnelor și ortografia lor*) și XXVI, *Despre aranjarea (punerea în ordine) a lecțiilor de muzică*²³; acesta devine Partea a VII-a, pe care nu a mai numerotat-o, intitulată *Metod sau urmare la învățatură a muzicii bisericești duple cum se învață în Seminarul Sfintei Mitropolii*.

Spre deosebire de noțiunile teoretice, traduse după Hrisant și mai ales după Theodor Fokeos, exemplele muzicale și exercițiile de paralaghie sînt comune, altele se aseamănă numai cu cele din lucrarea lui Fokeos și Macarie Ieromonahul, iar altele numai cu ale lui Fokeos sau numai cu ale lui Macarie, cum se observă din sinopsa următoare:

	Numele muzicianului, titlul lucrării și numărul paginii			
	Hrisant: <i>Marele Theoreticon</i>	Th. Fokeos: <i>Bazul teoretic</i>	Macarie: <i>Theoreticon</i>	Anton Pann: <i>Bazul teoretic</i>
1	Pagina 17	Pagina 6	Pagina 6	Pagina 35
2	" 18	" 7	" 7	" 38
3	" —	" —	" 26	" 40
4	" —	" —	" 27	" 42
5	" —	" 10	" —	" 43
6	" —	" 18	" —	" 44
7	" —	" 19	" —	" 45
8	" —	" 19	" 29	" 58
9	" —	" 19	" —	" 59

²³ Traducerea textului grecesc din *Bazul teoretic și practic al muzicii bisericești* al lui Th. Fokeos a fost realizată de Domnul Dimitrie Cacuci, căruia îi mulțumesc și pe această cale.

Este evident că, exceptând structura lucrării, organizată în cea mai mare măsură după *Marele Theoriticon* din 1832, titlul, conținutul și metoda de expunere sînt relativ identice cu *Bazul* lui Theodor Fokeos²⁴.

În ansamblu, rezultatul travaliului lui Anton Pann este apreciabil, nelipsit de aport personal și chiar originalitate, identificată pe parcursul întregii lucrări. Dar este cert că *Theoriticonul* lui Macarie și cele două lucrări grecești, cu precădere *Bazul* lui Fokeos, l-au ajutat pe Anton Pann să-și concentreze atenția mai mult asupra traducerii textului grecesc și a selecției noțiunilor de teorie pentru întocmirea lucrării lui.

Cu istețimea-i cunoscută, Anton Pann s-a străduit să arate că nu s-a limitat la o simplă traducere. Dar nu același lucru îl demonstrează opțiunea lui pentru adoptarea structurii lucrării, care pun în derută pe cercetător cu privire la sursele de documentare, ca și preocuparea pentru detașarea progresivă față de titlul cărții, preluat *ad literam* de la Theodor Fokeos. Probabil din aceleași rațiuni, în dedicația adresată Mitropolitului Neofit, Anton Pann a citat cu istețime și discreție sursele de documentare:

“Și culegând din scrierea dascălilor învățați,
Și-ntr-a Muzicii sistemă de perfecți mai lăudați,
Lesnirea și ușurința regulilor am ales,
Lepădând pe cele grele și-anevoie de-nțeleș.
Și-ntocmii această carte, zisă ca celii grecești:
Baz teoretic și practic Muzicii bisericești.(s. n.)
În care cu întrebare și la toate cu răspuns
Poate-nvăța cu lesnire cel și-n vîrstă neajuns”. (p. VII)

El a citat cu iscusință sursa bibliografică principală dar, din lipsa de informație justificabilă sau nu a cercetătorilor asupra teoriei Hrisantice și a unor lucrări grecești, identificarea s-a făcut abia în zilele noastre.

Dacă titlul cărții este citat întocmai, numele “dascălilor învățați” este păstrat sub o perdea de discreție, care nu a putut fi menținută și asupra etapelor de prospectare și elaborare a lucrării. Lecturînd cu atenție prima parte a cărții lui Anton Pann, cititorul este frapat de un fapt nesesizat pînă acum: cuprinsul cărții preconizat de Anton Pann într-o primă etapă (de prospectare), întocmit, probabil, odată cu numirea lui în funcția de profesor la Seminarul din București (1842), este diferit de cel realizat în etapa următoare, de elaborare, cînd și-a completat informațiile bibliografice cu *Bazul* lui Fokeos. De aceea, după enunțarea titlurilor celor opt cărți pe care le-a tălmăcit sau alcătuit precizează: “... mai înainte decât toate urmează *Bazul* ... cele ce să coprind într-însul sunt 13, care sunt cele următoare și de care o să vorbim”:

1-iu. Pentru muzica teoretică și practică.

2-lea. Pentru sunete.

3-lea. Pentru sunetele tonurilor vocale.

4-lea. Pentru ființa și etimologia (desfacerea) semnelor vocale.

5-lea. Pentru ființa și etimologia semnelor consonante și timporale.

6-lea. Pentru paralaghie.

7-lea. Pentru idea ehurilor.

8-lea. Pentru ființa și însușirea fiecărui ehu.

9-lea. Pentru ftorale.

10-lea. Pentru melopiia.

11-lea. Pentru completirea semnelor vocale, consonante și timporale, cum și ortografia lor.

12-lea. Pentru practica, împotrivirea tezurilor după tonurile ultime, penultime și antipenultime (sic).

13-lea. Pentru comparația semnelor muzicii noastre cu notele europene. (XXXIX – XXXIX, a se citi

XL).

²⁴ Una din cauzele care au derutat pe cei ce susțin că Anton Pann a urmat modelul lui Hrisant constă în identitatea conținutului schiței istorice din cele două lucrări grecești.

Nu se precizează dacă cele 13 segmente tematice sînt, părți, capitole. Oricum, ele prospectează teoria muzicii bisericești în etapa inițială și se constituie în a II-a parte a cărții. Dar, cînd a tradus și redactat textul lucrării, planul inițial a fost abandonat, în final avînd altă structură. Pentru edificare prezentăm cuprinsul și, deci, structura Bazului teoretic și practic sau Gramatica melodică, cum l-a tradus și tipărit Anton Pann:

PARTEA I

Cap. 1. Pentru muzică.			
Cap. 2. Pentru teoretică și practică.			(Prospect inițial 1)
Cap. 3. Pentru melodie.			
Cap. 4. Pentru cîtățimea melodiei.			
Cap. 5. Pentru distanța sunetelor.			
Cap. 6. Pentru semnele tonurilor melodiei.			(Prospect inițial 3)
Cap. 7. Pentru ison	—	(potrivit)	
Cap. 8. Pentru oligon	—	(puțin)	
Cap. 9. Pentru petasti	—	(zburător)	
Cap. 10. Pentru chendimă	—	(împunsătură)	
Cap. 11. Pentru două chendime	—		(Prospect inițial 4)
Cap. 12. Pentru ipsili	—	(ascuțit)	
Cap. 13. Pentru epistrof	—	(întorsătură)	
Cap. 14. Pentru iporoi	—	(curgător)	
Cap. 15. Pentru elafron	—	(ușurel)	
Cap. 16. Pentru hamili	—	(josu)	
Cap. 17. Pentru timp și pentru tact.			
Cap. 18. Pentru solfiere sau paralaghie.			(Prospect inițial 6)
Cap. 19. Pentru paralaghia sărită.			

PARTEA a II-a

Cap. 1. Pentru calitatea melodiei.			
Art. 1. Pentru clasmă	—		
Art. 2. Pentru apli	—		
Art. 3. Pentru gorgon	—		
Cap. 2. Pentru gorgonul și digorgonul cu apli și dipli			
Cap. 3. Pentru tăceri și suspinuri.			
Cap. 4. Pentru semnele consonate sau neglasnice.			(Prospect inițial 5)
Art. 1. Pentru varia	—	(grea)	
Art. 2. Pentru omalon	—	(neted)	
Art. 3. Pentru antichenomă	—		
Art. 4. Pentru psifiston	—		
Art. 5. Pentru etron	—		
Art. 6. Pentru endofon	—		
Cap. 5. Pentru urmarea lecțiilor pe paralaghie și pe melodie sau pe d-asupra			
Cap. 6. Pentru câte băgări de seamă se cuvine a avea asupra caracterurilor			
Cap. 7. Pentru simfonie			
Cap. 8. Pentru armonie			
Cap. 9. Pentru ifes și dies			
Cap. 10. Pentru glas și pentru modurile ehurilor			
Cap. 11. Pentru bazurile ehurilor			
Cap. 12. Pentru neamurile ehurilor			
Cap. 13. Pentru istema diapasonului			

Cap. 14. Pentru idea ehurilor

(Prospect inițial 7)

PARTEA a III-a . Pentru melodia ehurilor

(Prospect inițial 8)

Cap. 1. Melodia ehului întâiu

Cap. 2. Pentru idea ehului al doilea

Cap. 3. Pentru melodia ehului al treilea

Cap. 4. Pentru idea ehului al patrulea

Cap. 5. Pentru ehurile lăturașe lăt. 1- iu

Cap. 6. Pentru lăt. al doilea

Cap. 7. Pentru ehul greu

Cap. 8. Pentru ehul lăt. al patrulea

PARTEA a IV-a

Cap. 1. Pentru ftoale

(Prospect inițial 9)

Cap. 2. Pentru mustaar

Cap. 3. Pentru nisabur

Cap. 4. Pentru hisar

Cap. 5. Pentru general ifes și general dies

Cap. 6. Pentru neamul ftoalelor

Cap. 7. Pentru mărturii

Cap. 8. Pentru mărturiile de la sfârșitul tezurilor

PARTEA a V-a

Cap. 1. Pentru melopiia

(Prospect inițial 10)

Cap. 2. Pentru împărțirea deluării, amestecării
și întrebuințării

Cap. 3. Pentru însușirea melofacerii

Cap. 6. (sic) Pentru osebite mijloace ale melofacerii (sic)

PARTEA a VI-a

Cap. 1. Pentru completirea sau combinația semnelor și ortografia lor

(Prospect inițial 11)

Cap. 2. Pentru completirea lui ison

Cap. 3. Pentru completirea lui oligon

Cap. 4. Pentru completirea lui petasti

Cap. 5. Pentru completirea celor două chendime

Cap. 6. Pentru completirea chendimii și ipsili

Cap. 7. Pentru completirea lui epistrof

Cap. 8. Pentru completirea lui iporoi

Cap. 9. Pentru completirea lui elafron

Cap. 10. Pentru completirea lui hamili

PARTEA NENUMEROTATĂ (a VII-a). *Metod sau urmare la învățătură a muzicii bisericești duple cum să învață în Seminarul Sfintei Mitropolii – Numele cinstiților abonați și ajutători la tipărirea cărților de musico-ecclesiastică.*

Deosebirea dintre structura sau cuprinsul prospectat inițial și cel realizat ulterior este evidentă:

a. Primul este structurat din 13 segmente tematice; 11 au legătură cu cele două lucrări grecești și cu *Theoriticonul* lui Macarie, dispersate în procesul redacțional, cu excepția numărului 2; ultimele două segmente tematice: 12 - *Pentru practica, împotrivirea tezurilor după tonurile ultime, penultime și antipenultime* (sic), precum și 13 - *Pentru comparația semnelor muzicii noastre cu notele europene* - nu au

legătură cu cele trei lucrări amintite și nici nu se regăsesc în procesul redacțional, Anton Pann abandonând dezvoltarea lor, deși unii cercetători sînt de altă părere²⁵.

b. Al doilea, mai complex, cu mai multe părți, cu 53 capitole și 9 paragrafe numite articole s-a conturat în procesul redacțional pe baza opțiunilor nuanțate privind selectarea elementelor de teorie.

Subliniem că structura lucrării este creată după modelul lucrării celor trei muzicieni constantinopolitani, tipărită la Triest în anul 1832, dar titlul, conținutul și metoda de expunere au fost preluate de la Theodor Fokeos. Unele segmente prezintă și deosebiri, adică reprezintă contribuția proprie sau, mai puțin probabil, preluări din surse încă neidentificate:

1. La titlul lucrării grecești a lui Fokeos, *Bazul teoretic și practic al muzicii bisericești*, Anton Pann a adăugat sintagma "sau gramatica melodică", iar după doi și respectiv nouă ani s-a detașat progresiv de titlul inițial, implicit de structură și conținut, românindu-le: în 1847, *Prescurtare din Bazul muzicii bisericești și din Anastasimatar*, iar în anul 1854, *Mica gramatică muzicală teoretică și practică*;
2. Spre deosebire de ambele lucrări grecești, care prezintă mai întâi noțiunile de teoria muzicii și apoi schița istorică, Anton Pann a procedat invers prezentînd, cum era și firesc, schița istorică și apoi noțiunile de teoria muzicii bisericești;
3. A adoptat un nou cifraj pentru calitatea variabilă a intervalelor cu secunde (tonuri) de 4, 3 și 2 secțiuni în locul celor de 12, 9 și 7 din lucrările grecești și românești folosite drept model, împărțind scara octaviană sau diapazonul în 22 secțiuni în loc de 68; această scară a lui Anton Pann este considerată de specialiștii noștri în teoria superioară a muzicii "versiunea românească"²⁶, sistem sonor apreciat de cercetătorii apuseni, după mărturia lui George Breazu "îndeajuns de precis și mai clar"²⁷.
4. Capitolul XXVI din *Bazul* lui Fokeos, *Despre aranjarea (punerea în ordine) a lecțiilor de muzică* (pp. 121-123) Anton Pann l-a supradimensionat (pp. 211-222), adaptîndu-l pentru studiul muzicii bisericești în seminariile din Țara Românească și, de ce să nu spunem, pentru popularizarea exclusivă a lucrărilor lui muzicale chiar netipărite, cum reiese din paragrafele 2, 21, 23, 24, 25, 28, 30, 31, 34, 36. Spre deosebire de Fokeos, care a concentrat capitolul în 9 paragrafe, Anton Pann l-a dezvoltat în 36 paragrafe și în tot atîtea îndrumări metodice, pe ani de studii și trimestre:

Anul	Trimestrul	Îndrumările (paragrafele)
I	I	1 – 8 = 8
	II	9 – 12 = 4
	III	13 – 16 = 4
II	I	17 – 20 = 4
	II	21 – 24 = 4
	III	25 – 27 = 3
III	I-II	28 – 30 = 3
	III	31 – 33 = 3
IV	I-II-III	34 – 36 = 3

Considerăm că Anton Pann a procedat astfel nu numai pentru adaptarea îndrumărilor metodice grecești la învățămîntul psaltic românesc, ci și pentru că a fost într-o permanentă competiție cu Macarie Ieromonahul, la a cărui operă muzicală și-a raportat activitatea chiar și după moartea acestuia²⁸. De aceea, cunoscînd sinteza metodică din *Theoriticon* (pp. 25 -30) și mai ales *Ponturi 18 către dascălii de musichie*, tipărite în anul 1825, Anton Pann a dorit, probabil, să depășească cifra acestora din urmă. Dar după verificarea eficienței practice a îndrumărilor metodice, chiar de către el, cu privire la eșalonarea noțiunilor de teorie pe

²⁵ Titus Moisesescu, *Anton Pann-istoriograf...*, op. cit., p. 85.

²⁶ Victor Giuleanu, *Melodica bizantină*, București, Editura Muzicală, 1981, p. 42.

²⁷ Vezi nota 5.

²⁸ Anton Pann, *Bazul teoretic și practic*, București, 1845, p. XXXIII-XXXIV.

parcursul celor patru ani de studii: părțile I, a II-a în anul I, părțile a III-a și a IV-a în anul II, partea a V-a în anul III și partea a VI-a în anul IV, s-a detașat progresiv de ele cât și de titlu, structură și conținut, românindu-le.

Înainte de prezentarea celor două ediții ulterioare, din 1847 și 1854, subliniem prezența ultimei părți a lucrării lui Anton Pann, în ordinea cronologică a VIII-a, adică *Numele cinstiților abonați și ajutători la tipărirea cărților musico-ecclesiastice*, al “prenumeranților”, cum obișnuia să-i numească, amintiți în majoritatea cărților lui de muzică bisericească din perioada 1841-1854. Această ultimă parte are o triplă importanță: prezintă aria geografică a instituțiilor și persoanelor care au cumpărat cartea, deci circulația ei (tirajul) și, nu în ultimul rând, informații despre aceste instituții și persoane cu care muzicianul a fost în relație directă sau indirectă, veritabilă sursă istoriografică, insuficient evaluată, ca și prefețele cărților lui.

Prescurtare din Bazul muzicii bisericești și din Anastasimatar este lucrarea de tranziție spre ceea ce Anton Pann va realiza în domeniul teoriei muzicii bisericești în ultimul an al vieții (1854). În acest scop, el a apelat la *Theoriticonul* lui Macarie, a cărui structură a adoptat-o, cu excepția a două elemente:

1. Cele 19 segmente tematice, numite de Macarie *capitole*, le-a impropriat cu sintagma *articole*;
2. A inclus în *Anastasimatarul* prescurtat unele cântări de la oficiile liturgice ale Vecerniei, Utronei și Sfintei Liturghii. Cum vom vedea, în 1854 a renunțat la ambele elemente amintite.

Cartea are 120 pagini, iar cele 19 *articole* sînt precedate de obișnuita dedicație, adresată, de această dată, protosinghelului Dionisie Romano, directorul seminarului (1843-1848)²⁹. Acestea sînt urmate de un fel de postfață: “Pentru predarea și urmarea lecțiilor din cartea aceasta” (p. 120). Motivația tipăririi s-a făcut de către Anton Pann într-un mod discret, astfel:

- a. A introdus un element de noutate, de fapt, un pretext, fără explicații: *Prescurtare... din Anastasimatar*.
- b. În dedicația lucrării se explică într-un mod propriu: “Întocmită după planul” lui Dionisie Romano care l-a “îndemnat mai de multe ori ... ca să o poată dobîndi cu un preț mai ușor, candidații și alți școlari cu nedare de mînă”, ceea ce nu se poate pune la îndoială. Dar, fiind “lucrată și întocmită” după îndemnul lui Dionisie Romano - un dascăl de vocație, autor de manuale didactice, intelectual cu o bogată cultură teologică și nu numai, care și-a făcut ucenicia muzicală la Mănăstirea Neamț³⁰ și a studiat cursul de muzică “evropenească” la Școala de la Sf. Sava din București în aceeași perioadă cu Anton Pann³¹ - considerăm că ceea ce a sesizat el însuși despre *Baz*, după tipărire, i-a confirmat, ca să nu spunem altfel, directorul seminarului și, de bună seamă, îndemnul lui nu se puteau rezuma doar la prețul de cost al cărții, ci și la cel al conținutului științific, al accesibilității, la îndrumările metodologice, tipăriturile muzicale recomandate în cadrul acestora etc.

Pentru edificare asupra structurii cărții, împrumutată din *Theoriticonul* lui Macarie, și asupra ceea ce a înțeles Anton Pann prin *Prescurtare din Bazul muzicii bisericești și din Anastasimatar*, adică titlu, structură, conținut, mod de expunere, metodologie etc., prezentăm cele 19 articole cu sintagmele lor:

Art. 1-iu	fără sintagmă, care s-ar putea formula: <i>Despre muzică, scara diapason, disdiapason și structura lor</i> ;
Art. al 2-lea	pentru semnele tonurilor în melodie;
Art. al 3-lea	pentru felurita constare și legare a semnelor;
Art. al 4-lea	pentru semnele consonante sau neglasnice;
Art. al 5-lea	pentru timp și despre tact;
Art. al 6-lea	pentru semnele temporale;
Art. al 7-lea	despre paralaghie;
Art. al 8-lea	deosebite lecții pentru deprinderea la paralaghie asupra semnelor temporale și consonante;
Art. al 9-lea	pentru ifes și dies;

²⁹ Gabriel Cocora, *Episcopul Dionisie Fotino*, București, BOR, LXXV (1957), nr. 3-4, p. 331.

³⁰ Idem, *Ibidem*, p. 327.

³¹ V. A. Urechia, *Istoria Școalelor*, vol I, București, 1892, p. 143; Gabriel Cocora, op. cit., p. 328; Șerban Cioculescu, *Date noi despre Un poet vechi: Anton Pann la Sf. Sava*, “Gazeta literară”, nr. 449, 18 oct. 1968. Vezi și Constantin Mateescu, *Drumurile lui Anton Pann*, București, Editura Sport-Turism, 1981, p. 94.

Art. al 10-lea	pentru împărțirea melodii (genurile ei, s.n.) și florale;
Art. al 11-lea	Despre însușirea ehului sau glasului întăiu; (de aici urmează prescurtarea din Anastasimatar grabnico-zăbavnic);
Art. al 12-lea	pentru ehul sau glasul al doilea;
Art. al 13-lea	pentru glasul al treilea;
Art. al 14-lea	pentru glasul al patrulea;
Art. al 15-lea	pentru glasul al cincelea;
Art. al 16-lea	pentru glasul al șaselea;
Art. al 17-lea	pentru glasul al șaptelea;
Art. al 18-lea	pentru glasul al optulea;
Art. al 19-lea	pentru deosebite florale; pentru predarea și urmarea lecțiilor din cartea aceasta.

Aici, două dintre cele trei paragrafe conțin elementare îndrumări metodice, iar ultimul este un fel de reclamă a cărților lui: "...cel ce va avea dorință a ști cum se cântă toate troparele Duminicii a fiecărui glas să nu se scumpească a-și procura *Anastasimatar* întreg care se dă cu un preț foarte ușor de către secretarul Sf. Mitropolii D. Marele Paharnic Iordache Zosima. Unde poate găsi și din câte s-au tipărit mai în urmă, adică: *Docsastarul*, *Catavasierul*, *Heruvico-Chinonicarul*, *Gramatica muzicii bisericești*³² și c<ele>l<alte> câte trebuiesc unui iubitor de cântări bisericești". Se impun unele precizări:

- Prescurtarea din *Bazul muzicii bisericești* și din *Anastasimatar* este "compus și dat la lumină... de Anton Pann"³³;
- Noțiunile de teorie, în sinteza realizată, se parcurg în timp util în primul an școlar;
- Metoda de expunere este tot prin întrebare și răspuns ;
- Hotărîrea de adoptare a celor 19 segmente tematice cu sintagma de articole, în 1847 și capitol în 1854, este dovada indubitabilă a recunoașterii nemărturisite de către Anton Pann a personalității lui Macarie, deschizător de drumuri și în domeniul teoriei muzicii bisericești la români ;
- Prin această lucrare Anton Pann a prefigurat structura clasică a manualului de teoria muzicii bisericești, structură consolidată o dată cu reeditarea din 1854 cu titlul: *Mică gramatică muzicală teoretică și practică, ce cuprinde în sine învățătura tuturor semnelor și a scărilor bisericești. Compusă și dedicată Cuviosului Ieromonah Ieronim, profesor de muzică bisericească în Seminarul sf. Mitropolii de Anton Pann*.

Cartea are 52 pagini cu 19 capitole și este copia textului lucrării *Prescurtare din Bazul muzicii bisericești...* cu următoarele deosebiri:

- A renunțat la sintagma *articol* și la cîntările celor opt glasuri din *Anastasimatar*;
- A înlocuit noțiunea de *eh* cu cea de *glas*;
- La capitolul V, *Despre timp și despre tact*, a introdus termenii de mișcare folosiți în muzica guidonică;
- Obişnuita dedicație a redus-o la enunțul care însoțește titlul de pe coperta interioară;
- A renunțat la îndrumările metodice;
- La paginile 17, 35 și 47 face unele precizări suplimentare. Altfel spus, a adaptat titlul, structura și conținutul lucrării, *românindu-le* și a lăsat posterității un model clasic de teoria muzicii bisericești "care cuprinde în sine", după afirmațiile muzicianului, "învățătura tuturor semnelor și scărilor bisericești", eşalonate în cele 19 capitole, ca la "Părintele Macarie", cu care a fost în competiție și la a cărei operă a apelat cînd a fost cazul, recunoscîndu-i, nemărturisit, autoritatea absolută în domeniul muzicii de tradiție bizantină din Țările Române. Acest model îl regăsim, într-un fel sau altul, în toate lucrările de teoria muzicii bisericești din a doua jumătate a secolului al XIX-lea și din secolul nostru, în special în lucrarea lui Ion Popescu-Pasărea, *Principii de muzică bisericească orientală*, manualul clasic de teoria muzicii

³² Citează numai segmentul titlului din 1845 și acela puțin schimbat.

³³ Nu a procedat la fel cu *Bazul* din 1845, despre care precizează pe coperta interioară: "Predat în Seminarul Sf. Mitropolii... și tipărit de Anton Pann".

bisericești din țara noastră - exceptînd Banatul și o bună parte din Transilvania - de la a cărei editare (1897) s-a împlinit un secol³⁴.

În concluzie, putem afirma că prin cele trei lucrări teoretice de la jumătatea secolului al XIX-lea, Anton Pann a realizat un salt calitativ în domeniul teoriei muzicii bisericești la români și, în același timp, a direcționat traiectoria acestei arte și științe pentru toți care i-au urmat exemplul, continuîndu-i strădaniile profund patriotice atît prin manuscrise³⁵ cît și prin tipărituri³⁶.

³⁴ Alexie Al. Buzera, Un secol de la tipărirea cărții *Principii de muzică bisericească-orientală* de Ion Popescu-Pasărea, în "Biserica și problemele vremii", Iași, I (1998), nr. 4, p. 7.

³⁵ Idem, *Manuscrise cu teoria muzicii psaltice în notație chrysantică din secolul XIX*. Studiu dactilografiat.

³⁶ Idem, *Catalogul sistematic al tipăriturilor de muzică bisericească din secolul XIX și prefetele lor*. Studiu dactilografiat;

Sebastian Barbu-Bucur, *Bibliografia tipăriturilor muzicale psaltice Românești*, în "Teologia și Viața", IV (LXX) 1994, nr. 8-10, p. 52.

Autorii muzicii de tradiție bizantină din colecția de manuscrise ale mănăstirii Noul Neamț

Margareta Cervoneac

Summary

Authors of Manuscripts in the Byzantine Tradition in the Monastery of Noul Neamț. The collection of manuscripts of the monastery of Noul Neamț is made up of fifteen Byzantine musical manuscripts. Part of these manuscripts found their way to the monastery of Neamț after a group of monks moved here from Neamț Monastery, thus laying the ground stone for the future collection.

This important collection of manuscripts in Byzantine notation includes various works, dating back to the first and the third quarters of the 19th century. These works include chants in Romanian (using the Cyrillic alphabet) and Greek in the Chrysanthic notation.

The list mentioned in the fifteen manuscripts includes forty-five authors whose works were made popular by a number of Romanian and Greek manuscripts largely used in the liturgical service.

The authors of the chants included in these manuscripts belong to a period of gradual development of the Byzantine music from the 13th up to the 19th century. Among these authors are to be found some who contributed to the development of Byzantine music in general, and some other Greek and Romanian authors who were especially active in the Romanian countries.

În colecția mănăstirii Noul Neamț se păstrează 15 manuscrise muzicale bizantine (Fondul 2119, inv. 4 al Arhivei Naționale din Moldova). O parte din ele au ajuns aici din lăcașul Neamț ca rezultat al mutării unui grup de monahi, aceste cărți formînd temelia viitoarei colecții, care s-a completat pe parcursul anilor.

Acest valoros fond de manuscrise cu notație bizantină include cărți cu conținut diferit, datate din primul și al treilea sfert al secolului al XIX-lea. Aceste cărți cuprind cîntări în limbile română (cu alfabetul chirilic) și greacă, scrise în notație bizantină tîrzie, numită hrisantică, după numele reformatorului scrisului și al cîntării bizantine din anul 1814, arhimandritul Hrisant. Manuscrisele numerele 1, 3, 8, 9 sînt scrise în exclusivitate în limba greacă, numerele 10 și 14, *Antologie* și *Cîntări bisericești pe note grecești*, în română-chirilică, iar manuscrisele numerele 2, 7, 11, 12 sînt bilingve (greco-românești).

Șapte din cincisprezece manuscrise muzicale bizantine din colecția de la Noul Neamț sînt realizate de cinci copişti ale căror nume le-am identificat: Ieromonahul Andronic (nr. 4, 5, 6), ierodiaconul Calistrat Galactionovici (nr. 12), psaltul Ștefan Tataru (nr. 3), ierodiaconul Pavel Brodu (nr. 14) și starețul Domețian (nr. 2). Primii doi autori sînt originari din lavra Neamț, după cum reiese din însemnările copiştilor în elemente colofonice. Proveniența copistului Ștefan Tataru, autorul manuscrisului nr. 3, foarte amplu și desfășurat, datat 1832, nu este identificat. Paginile manuscrisului din caietul cu patruzeci de foi aparțin ierodiaconului Pavel Brodu din mănăstirea Saharna. Manuscrisul nr. 2 conține o donație pentru ierodiaconul Feofan (Cristea), numele donatorului nefiind indicat. Comparînd scrisul cu cel al cîntărilor *moldovenești* din manuscrisul respectiv, presupunem că aparține unuia și aceluiași copist: starețul Domețian.

Lista autorilor menționați în toate cele 15 manuscrise conține 45 de nume de autori (compozitori) ale căror lucrări circulau în diferite manuscrise românești și grecești și se foloseau pe larg în practica liturgică.

Identificarea compozitorilor s-a făcut pe baza următoarelor surse:

1. Ionescu Gheorghe, *Lexicon al celor care, de-a lungul veacurilor, s-au ocupat cu muzica de tradiție bizantină în România*, București, Editura Diogene, 1994, 378 de pagini.
2. Velimirovici M., *Compozitori bizantini în manuscrisul 2406 din Atena*, în "Studii de muzicologie", vol. XVIII, București, 1984.

Patru autori din lista celor patruzeci și cinci de nume: Ioan Glikis, Ioan Cucuzel, Ioan Klada, Xenos Koronis aparțin perioadei bizantine, adică etapei finale a secolelor XIII-XV (pînă la căderea Constantinopolului, în 1453). Lucrările lor se bucurau de un mare renume în acele timpuri și erau deseori incluse în manuscrisele muzicale românești din secolele XVII-XIX.

Una din figurile centrale ale perioadei clasice din istoria muzicii bizantine a fost Ioan Glikis (de la notarul secolelor XIII-XIV) care a întemeiat o întreagă școală de melurgi excepționali. Pe parcursul mai multor ani el a slujit la biserica *Sfînta Sofia* din Constantinopol. Creațiile sale au căpătat popularitate și nu este exclus faptul că porecla pe care o purta, *Glikis* (γλυκὺς- cel dulce la glas), este legată de aprecierea de

care se bucura. Printre discipolii săi au fost asemenea maeștri de excepție, ca Ioan Cucuzel și Xenos Koronis, care au exercitat o mare influență asupra evoluției muzicii bizantine, de aceea, deseori, Ioan Glikis era numit “dascălul dascălilor” (*διδασκαλος διδασκαλων*).

Creația lui Ioan Cucuzel (≈1280-1360) a constituit o epocă aparte în muzica bizantină. Nici unul dintre melurgii bizantini nu a fost elogiat în manuscrise cu atâtea epitete înflăcărate ca: “magistru”, “voce dulce”, “lebedă divină”, “glas de înger”. Activitatea multilaterală a lui Cucuzel, protopsalt la *Sfânta Sofia* din Constantinopol, melurg, teoretician și pedagog, reprezintă un capitol remarcabil în istoria culturii muzicale bizantine. Pe parcursul unei lungi vieți de creație, Ioan Cucuzel a compus un număr impresionant de lucrări, care au intrat în fondul de aur al muzicii bisericii ortodoxe.

Un alt celebru discipol al lui Ioan Glikis a fost Xenos Koronis (Ξένος Κορωνης). Se presupunea că era originar din Korona (sud-estul Peloponesului), însă există și alte păreri în această privință. Conform unei versiuni, porecla de melurg este legată de biserica *Korona*, biserică legalizată la Constantinopol în secolul X. Conform altei versiuni, *Xenos* nu este un nume, ci o poreclă. Originar din Korona, el este *străin* (ξένος) pentru Constantinopol. Protopsalt al *clirului imperial*, Xenos Koronis s-a proslăvit cu un șir de creații și, de altfel, ca și Cucuzel, a contribuit la inovarea prezentării muzicale a Vecerniei Mari și a realizat prelucrările artistice ale câtorva dintre creațiile predecesorilor săi.

La hotarul secolelor XIV-XV a activat “lampadariul clirului imperial” Ioan Kladas (Ο Κλαδασ), considerat discipolul lui Ioan Cucuzel. Opera lui Ioan Kladas a constituit un apogeu artistic pentru timpul său, precum a fost opera lui Cucuzel în prima jumătate a secolului al XIV-lea.

Ceilalți patruzeci și doi de compozitori ale căror nume figurează pe paginile manuscriselor mănăstirii Noul Neamț au creat în perioada postbizantină. Primul grup de nume aparține compozitorilor protopsalți și lampadari ai Bisericii Mari din Constantinopol. Lista lor conține optsprezece nume de autori: Petru Lampadarie Peloponesianul, Grigorie Lampadarie, Gheorghe Cretanul, Manuil protopsaltul, Daniil protopsaltul, Hurmuz Hartofilax, Iacov protopsalt Peloponesianul, Ioan protopsaltul, Damian Ieromonahul, Halatzoglu protopsaltul (Panagiot), Gherman Arhiereul (Neon Patron), Petru Mperechetu (P. Berechet), Petru Vizantie, Dimitrie Domesticos, Palasiu iereos, (Balasiu Nomofilacos), Grigorie Didascălu, Afanasie Patriarhul, Kiril Arhierul din Tinos.

Vechea generație a maeștrilor muzicali ai Marii Biserici din Constantinopol este prezentă cu trei nume: Gherman Neon Patron (≈1670), discipolul său Palasiu iereos și nomofilacos (≈1674), precum și elevul ultimului, Atanasie, Patriarhul Constantinopolului.

Activitatea ieromonahului Damian (Vatopedinul) aparține sfârșitului secolului al XVII-lea și începutului secolului al XVIII-lea (m. 1740) și este legată de una din lavrele de la Sfântul Munte Athos. Muzicienii greci Hrisant, Papadopoulos și alții îl clasifică printre cei mai mari compozitori psalți ai Orientului ortodox.

În colecția mănăstirii Noul Neamț se întâlnește numele protopsaltului Panagiot Halatzoglu (m. 1756) și al discipolilor săi: Ioan protopsaltul (1756), care a ocupat locul dascălului după moartea sa, și Daniil protopsaltul (m. 1789).

În unsprezece din cincisprezece manuscrise ale colecției Noul Neamț întâlnim numele unuia din cei mai renumiți compozitori ai muzicii bizantine de pînă la epoca *reformei*, Petru Lampadariu Peloponesianul, care este cunoscut și ca dascăl al celei de-a doua școli de muzică bisericească a Patriarhiei Constantinopolului (1776-1791), autor al unui șir de cărți muzicale și al câtorva cîntări, care circulau în manuscrisele întregii regiuni ca extrem de populare printre psalți și copiști. Cîntările lui, păstrîndu-se și supraviețuind mai multe secole, au fost transcrise într-un sistem nou de notație bizantină și introduse în practica muzicală curentă în limbile română și greacă.

Activitatea altor personalități: Iacov protopsaltul Peloponesianul și Gheorghe Cretanul (m. 1816)*, Manuil protopsaltul (m. 1819), Grigorie Lampadarie (m. 1822) revine la hotarul secolelor XIII-XIX. Primii doi au intrat în istoria muzicii bizantine nu doar în calitate de compozitori, ci și ca dascăli ai următoarei generații de creatori, în special Grigorie Lampadarie și Hurmuz Hartofilax, cunoscuți reformatori ai muzicii

* Ambii autori sînt numiți în manuscrise *Kir* și *Makarlos*; kir (lb. greacă – domn) se utilizează la adresarea către arhiereu; makarios (lb. greacă – fericit).

bizantine. Moștenirea artistică a autorilor ultimei reforme în muzica psaltică (1814) - Hurmuz Hartofilax și Grigorie Lampadarie - este prezentă într-un număr considerabil de cîntări din manuscrisele de la Noul Neamț (în nouă și respectiv opt cărți).

În sursele cercetate de noi în lăcașul sfînt *Înălțarea Domnului* se întîlnesc numele compozitorilor greci din prima jumătate a secolului al XIX-lea, care au lucrat în România: Dionisie Fotino numit în manuscrise "Kir Dionisiu Peloponesiu", "Dionisie psalt", "Dionisie Protopsalt" (prezent în șapte manuscrise), Petru Vizantie și Nichifor arhidiacon (în cinci) și Teodor Fokeos (prezent într-un manuscris).

Din acest grup de autori se evidențiază Petru Efesiu ("Kir Efesiu Psaltos"), nu atît prin numărul de cîntări (un manuscris), cît prin prestața sa valorică. Discipol al lui Gheorghe Cretanul, el este întemeietorul *Școlii de muzică psaltică (în sistima nouă)* din București și fondatorul tipografiei de cărți de muzică bizantină. Printre elevii săi se numără Macarie Ieromonahul, Anton Pann și alții. Dionisie Fotino, Petru Vizantie, Nichifor arhidiacon, Teodor Fokeos și Petru Efesiu au contribuit în mare măsură la extinderea *sistemei noi* al notației și al cîntării bizantine în România.

Grație activității lor pedagogice, bogatul fond de melodii bizantine s-a asimilat de către psalții autohtoni în diferite școli de cîntăreți pe teritoriul României. Prelucrarea și transcripția lucrărilor vechi în noul sistem de notație au contribuit la păstrarea și extinderea repertoriului tradițional bizantin, pe care l-au completat cu propriile lor creații. În acest sens, un loc deosebit îl ocupă activitatea lui Petru Efesiu la București și a lui Petru Vizantie la Iași.

La creația autorilor nemțeni se referă Iosif Monahul ("Iosif Schimonah din sf. mănăstirea Neamț", "Schimonahul Iosif din Moldova"), Visarion ieromonahul, Nectarie schimonah ("Nectarie Nemțeanu Protopsalt") și Macarie Ieromonah ("Macarie Protopsalt"), toți ocupînd un loc de frunte în manuscrisele mănăstirii Noul Neamț.

Schimonahul Iosif, cunoscut ca protopsalt și dascăl de psaltichie, a condus școala de cîntăreți de la mănăstirea Neamț în secolul al XVIII-lea. Creațiile sale au fost transcrise în noul sistem de notație bizantină de discipolul și succesorul său, ieromonahul Visarion, care a activat în prima jumătate a secolului al XIX-lea. El face parte nu numai din istoria mănăstirii Neamț, ci și din întreaga tradiție muzicală bizantină din Moldova, ca un cunoscător al vechiului sistem de notație, ce a transcris numeroase lucrări în sistemul nou, precum și în calitate de compozitor și autor al unor cărți de cîntări în limba română.

O altă personalitate excepțională, de asemenea legată de mănăstirea Neamț este schimonahul Nectarie (1802- 1898). Dascăl de psaltichie, compozitor al lucrărilor în limbile greacă și română, și-a petrecut o mare parte a vieții la Sfîntul Munte Athos. Creațiile ieromonahului Nectarie Nemțeanu au fost descoperite în numeroase manuscrise muzicale din Athos.

Macarie protopsaltul (?- m. 1836), cunoscut sub numele de ieromonahul Macarie, figură proeminentă în muzica psaltică românească a secolului al XIX-lea, a contribuit atît la procesul de *românire* a cîntărilor bizantine și la tipărirea lor, cît și la pregătirea muzicală a cîntăreților bisericești. Este de asemenea legat de mănăstirea Neamț, unde între anii 1831-1833 a funcționat în calitate de dascăl și conducător al școlii de cîntăreți bisericești. Creațiile schimonahului Iosif sînt cuprinse în șapte manuscrise ale colecției de la Noul Neamț, ale ieromonahului Visarion, în șase manuscrise, cîntările lui Nectarie Nemțeanu s-au descoperit în două cărți, iar cele ale lui Macarie ieromonahul, în trei.

Este necesar să menționăm încă un grup de compozitori ce și-au dedicat activitatea creării unei muzici în tradiție bizantină. Acești autori autohtoni, care au trăit și au activat pe teritoriul României între secolele XVIII-XIX sînt Mihalache Moldoveanu (în manuscrise este numit "Kir Mihalache"), Constantin protopsaltul, Dimitrie Suceveanu, Gheorghe Scofaru, Ion Popescu-Pasărea.

Au rămas neidentificați opt autori de muzică psaltică: Anastasie Larsinu, Teofan Aghiorit, Silvestru ieromonah, Vasiliu iereos, Gheorghiu din Lesbos, Ștefan Tataru, (copistul manuscrisului numărul 3), Kir Nicolau (Comninu), "Fericitul dascăl Gheorghiu".

În manuscrisele colecției mănăstirii Noul Neamț există cîntări pe care le putem atribui creației unor autori vestiți. Această categorie de cîntări aparține compozitorilor al căror nume este indicat de copist la începutul lucrării și nu prezintă dificultăți pentru identificare. Analizînd cincisprezece manuscrise ale colecției respective, noi am stabilit autorii celorlalte lucrări, bazîndu-ne pe unele specificații din sursele curente examinate. O anumită categorie de cîntări conține, în loc de numele autorului, indicația "tou óv tou"

(același autor), la începutul piesei. O astfel de mențiune urmează după cântarea în care copistul indică numele autorului.

Numele compozitorilor prezintă forme diferite. Variantele de text se referă chiar și la numele proprii (Balasiu, Palasiu, Valasiu; Mperechetu, Berechet). În unele cazuri se indică profesia (ocupația) autorilor: domesticos, lampadarie, protopsalt, psalt, didascăl.

Pentru alți autori ni se aduce la cunoștință titlul duhovnicesc: monah, ieromonah, schimonah, iereu, arhidiacon, patriarh. Unele nume se referă la apartenența lor geografică (Petru Peloponisiu, Gheorghiu din Lesbos, Gheorghe Cretanul, Teofan Aghiorit, Petru Vizantie, Nectarie Nemțeanu, Dionisie Peloponisiu). Unora dintre autori li se specifică funcția (nu de cântăreț): hartofilacos, nomofilacos.

Acest cerc de autori ale căror nume există în manuscrise, se va putea extinde prin metoda comparării lucrărilor din mai multe surse. Astfel, am identificat paternitatea lui Gheorghe Scofaru (discipolul lui Dimitrie Suceveanu) în manuscrisul numărul 12.

În patru manuscrise ale colecției mănăstirii Noul Neamț (numerele 4, 5, 8, 9), locul numelui autorilor muzicii este însemnat: μέλος ἀρχαίον, μέλος παλαιον (melosul vechi) sau pur și simplu ἀρχαίον sau παλαιον (vechi). Astfel se marchează cel mai vechi strat al lucrărilor, care a fost creat anterior ultimului sfert al secolului al XII-lea. Putem presupune că este vorba de creațiile muzicienilor de pe lângă biserici și mănăstiri, necunoscuți (domestici și protopsalți), ale căror nume s-au pierdut în negura timpurilor. Dar, indiferent cine erau creatorii muzicii: autori cunoscuți, ale căror nume sînt înscrise în tradițiile bisericești, sau compozitori necunoscuți, multe din lucrări, grație valorii lor artistice au intrat pentru totdeauna în practica muzicală, constituind fondul de aur al culturii muzicale bizantine.

Lista cuprinzînd fondul de manuscrise din colecția mănăstirii Noul Neamț

Autorul		Manuscrisul														
		1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	14	A.	C.
1.	Anastasia Larsinu		■		■				■							
2.	Athanasie patriarhul	■														
3.	Balasiu preotul și Nomofilax	■														
4.	Constantin protopsaltul									■						
5.	Damian ieromonahul	■														
6.	Daniil protopsaltul	■	■	■			■	■	■	■						
7.	Dimitrie domesticul	■														
8.	Dimitrie Suceveanu															■
9.	Dionisie Peloponisiu (Fotino)		■	■	■	■	■	■	■							
10.	Gheorghiu (fericitul didascăl)	■														
11.	Gheorghe Cretanul		■	■	■			■	■	■		■				
12.	Gheorghe din Lesbos			■												
13.	Gheorghe Scofaru												■			
14.	Gherman Arhiereos Neon Patron	■														
15.	Grigoriu didascălul	■														
16.	Grigore Lampadarie		■	■	■	■	■	■	■	■						
17.	Hurmuz Hartofilax		■	■		■	■	■	■	■					■	■
18.	Iacov protopsaltul	■	■	■		■		■	■	■	■					
19.	Ioan Cucuzel					■			■							
20.	Ioan Kladas		■			■										
21.	Ioan Glikis									■						
22.	Ioan protopsaltul		■	■	■			■	■	■						
23.	Ion Popescu-Pasărea													■		
24.	Iosif monahul		■		■	■	■	■		■			■			
25.	Kiril din Tinos		■					■	■	■						

Autorul		Manuscrisul														
		1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	14	A.	C.
26.	Macarie ieromonahul				■			■								■
27.	Manuil protopsaltul		■		■	■				■						
28.	Mihalache Moldoveanu		■						■							
29.	Nectarie arhiereul (Frimu)						■									■
30.	Nectarie Nemțeanu												■			
31.	Nichifor arhidiaconul		■	■		■		■	■							
32.	Nicolau (Comnenu)		■					■	■							
33.	Panaiot Halatzlogu	■	■													
34.	Petru Berechet	■														
35.	Petru Efesiu							■								
36.	Petru Lampadarie Peloponisiu	■	■	■	■	■	■	■	■	■		■				■
37.	Petru Vizantie	■	■					■	■	■						
38.	Silvestru ieromonahul				■											
39.	Ștefan Popescu															■
40.	Ștefan Tataru			■												
41.	Teofan Aghioritul						■									
42.	Teodor Fokeos															■
43.	Vasiliu Iereos									■						
44.	Visarion ieromonahul		■		■	■	■		■	■						
45.	Xenos Koronis									■						

Mitropolitul Andrei Șaguna despre practica și tradiția cântării de sorginte bizantină în biserica ortodoxă din Transilvania

Constantin Catrina

Summary

Metropolitan Andrei Șaguna on the Practice and Tradition of Music of Byzantine Origin in the Romanian Orthodox Church of Transylvania. The metropolitan Andrei Șaguna (1869-1873) was the head of the Orthodox Church of Transylvania at a time when the latter had to face various problems of church administration.

His efforts were directed at the preservation and continuation of psaltic chanting of Byzantine origin as a basic part of the tradition of the Orthodox Church in all of the three Romanian principalities, Moldavia, Wallachia, and Transylvania.

He gathered around him all those who were familiar with the Byzantine chants in the area, and religious education made considerable progress due to him as he placed the learning of church singing among the top subjects in schools. His idea was that "science and arts ensure a people's strength and future", while the church can bring together arts, science and culture and polarize the best efforts of the whole nation thereby facilitating its advancement.

Personalitate complexă a istoriei Bisericii Ortodoxe din Transilvania, a culturii române circumscrisă secolului al XIX-lea, mitropolitul Andrei Șaguna (n. 1 ian. 1809 – m. 28 iun. 1873) și-a legat numele, după cum o vor sublinia numeroșii săi biografi, de întărirea dreptei credințe strămoșești, de împletirea acesteia cu ansamblul factorilor de substanță culturală și națională.

Profund cunoscător al tradițiilor Bisericii române, a importanței cuvântului rostit și tipărit, al cântărilor intonate de psalți și preoți, de credincioșii români, Andrei Șaguna se va dovedi și un neîntrecut editor de carte bisericească, un prelat laborios în dispoziții și acte necesare perspectivei bunului mers al arhiepiscopiei sale, desprinsă, după cum se știe, de Mitropolia sârbească, cu sediul la Karlowitz. Făcându-se eco al acestor timpuri neprielnice afirmării ființei noastre naționale, *Gazeta Transilvaniei* observa și ea: "În vremurile mai vîrtos, cînd episcopii din Sibiu era unul după altul de nație sîrbi, bărbații doritori a intra în cinul preoției, osteneau și prin București pentru învățătură a slujbei bisericești¹."

În lipsa unor manuscrise muzicale edificatoare asupra modului cum se cînta în perioada ce o prezentăm, comentariul axat pe marginea unor însemnări, dispoziții administrative, diverse acte de arhivă, devine indispensabil. O primă însemnare, în sensul celor subliniate, aparține anului 1700 și este cunoscută sub titulatura de *Pohta Vlădicăi*: "Diecii - se spune aici - cari vor vrea să se preoțească... să știe psaltirea de înțeles, și glasurile și toate tainele biserice și pînă nu vor fi la metropolie 40 de zile, pînă atunci să nu-l preoțească vlădica"². Desigur, astfel de însemnări importante pentru perioada premergătoare activității lui Andrei Șaguna sînt mult mai numeroase. Mihail Poslușnicu a sintetizat poate cel mai bine o astfel de problematică inserată în cunoscuta-i lucrare *Istoria muzicii la români*³. Dar despre ce alte aspecte inedite putem vorbi în acest moment? În primul rînd despre semnătura din 20 octombrie 1846, prin care Andrei Șaguna cerea preoților transilvăneni ca împreună "cu învățătorii și cîntăreții să trăiască în dragoste și buna pricepere împreunîndu-și puterile cu dînșii spre a învăța tinerimea în cetire și cîntare bisericească"⁴, pentru ca după un deceniu, la 10 august 1854, să dispună obligativitatea cîntărilor "bisericești în toate cele șase clase de învățămînt primar"⁵.

¹ "Gazeta Transilvaniei", Brașov, nr. 6, 4 februarie 1840

² Bălan, Dr. Nicolae. *Centenarul seminarului "Andreian"*, în "Revista Teologică", Sibiu, nr. 14-19, 1911, p. 386-399.

³ Poslușnicu, Mihail Gr., op. cit., București, Editura Cartea Românească, 1928, p. 109-115.

⁴ Lupaș, I. *Mitropolitul Andrei Șaguna. Monografie istorică*, Sibiu, Tiparul Tipografiei Arhiepiscopice, 1911, p. 41.

Din surse adiacente subiectului abordat se mai știe că în anul 1859, Andrei Șaguna recomanda "ca toți elevii școalelor normale (primare), ai liceelor și seminariilor vor fi obligați să culeagă, în timpul vacanțelor, cîntece și poezii populare". (Apud Emilia Comișel, *Cercetările de folclor și învățămîntul universitar*, în "Studii de etnomuzicologie", vol. I, București, Editura Muzicală, 1986, p. 77), iar preoții și învățătorii să culeagă povești și cîntece, precum și colinde, pe care le vor "împărți cu literatul nostru, domnul Marienescu, care se ocupă cu tipărirea colindelor". (Apud Pavelescu, G. *Orientări folcloristice* în "Studii și comunicări", vol. 2, Sibiu, 1980, p. 30; Marienescu, Dr. At. M. *Epistola deschisă către D-nii protopopi, preoți, profesori, învățători și către literați români*, în "Albina", Pesta, V, nr. 8, 22 ian./ 3 febr. 1870, p. 1-3).

⁵ Poslușnicu, Mihail Gr. *Istoria muzicii la români*, București, Editura Cartea Românească, 1928, p. 113.

Desigur, întrebarea cum se cânta la strana bisericii ortodoxe române din Transilvania pe vremea mitropolitului Andrei Șaguna devine, evident, stăruitoare. Dar trebuie să mărturisim că, în lipsa unor documente sonore sau notații muzicale, un astfel de răspuns rămîne destul de ipotetic. Și totuși, corborînd sublinierile de pînă acum cu acele date de factură bibliografică, putem detalia următoarele: în anul 1849, cu prilejul întîlnirii sale cu obștea românească de la *Sf. Nicolae* din Șcheii-Brașov, Andrei Șaguna a hotărît să fie înlocuiți călugării cîntăreți Varlaam și Domețian, veniți aici de la mănăstirea Sinaia. Cum o parte dintre credincioșii urbei au fost nemulțumiți de cele petrecute, Șaguna, aflînd desigur, va expedia din Viena, în decembrie 1850, o corespondență adresată comitetului acestei biserici, recomandîndu-i “să scoată pe zișii cîntăreți din posturile, cu a căror cîntare eu n-am fost mulțumit... și să fie reprezentanții cu ochii mai privighetori asupra acestora, căci despre purtarea lor morală se auzeau multe vești urîte”⁶. Înlocuirea fiind făcută, ne vom întîlni de la această dată, în actele Comitetului parohial, cu numele lui Mihail Popescu pentru strana dreaptă și Constantin Trandafirescu pentru strana stîngă, “amîndoi din București, psalți cu glas și cu meșteșug bun”⁷.

Mi-am pus, firesc, întrebarea de ce nu va fi fost mulțumit episcopul cu modul de a cîntare al călugărilor cîntăreți de la biserica voievodală din Șchei? Cred că măcar o nuanță a problemei se poate dezlega citîndu-l pe Anton Pann cu scrisoarea din 26 martie 1851 adresată brașovenilor în legătură cu felul în care elevul George Ucenescu⁸ fusese pregătit, inițial, de Varlaam Ieromonahul (Barancescu). Tonul dojenitor, critic, specific profesorului bucureștean nu lipsește din compunerea rîndurilor respective: “Călugărul are altă școală...că ei ce au învățat pe George, care mi l-ați trimis, eu mă căznesc să-l dezvăț, să-l cioplesc d-al doilea, să-l băduiesc, să-l realduiesc și să-i dau altă față ca să nu semene cu a celor de la Sinaia, grosolană, și mototolită, și leșinată, și o să am destul de lucru, numai binevoiți a-l îndatora ca să se supuie”⁹.

Se poate deduce de aici, cu reținere însă, că episcopul Andrei Șaguna nu va fi apreciat la cîntăreții bisericilor din Ardeal, în primul rînd, claritatea expunerii textului liturgic, intonația susținută din punct de vedere ritmic și melodic și nu în ultimul rînd particularizarea glasurilor (ehurilor) împămîntenite în practica și tradiția stranei Bisericii ortodoxe străbune. De altfel, prin hotărîrea episcopală din 23 martie 1850 se va concretiza un punct de vedere asemănător: “Ear pentru ca tot poporul să se covîrșească în rugăciuni, rînduiesc ca, la sfînta Liturghie, în loc de Priceasnă, să se cetească prin Dascălul sau prin cantorul cu glas înalt și curat și spre auzul și înțelegerea tuturor aceste rugăciuni, cari totdeauna să se și poftorească, pînă ce Preotul cu Sfînta Cuminecătură va fi gata...”¹⁰. Desigur, trebuie adăugat acestor sublinieri că Mitropolitul își

⁶ Varlaam Protosinghelul (Barancescu a fost psalt, dascăl de psaltichie, compozitor, n. 29 ian. 1808, com. Cotingeni, jud. Hotin-m. 12 ian. 1894, mănăstirea Ciolanu, jud. Buzău). El era cîntăreț la biserica *Sf. Nicolae* din Șcheii Brașovului și dascăl de psaltichie la Școala de cîntări din incinta bisericii (1939-1849). Între elevii săi cei mai străluciți, se remarcă George Ucenescu, psalt și compozitor brașovean. A peregrinat prin mai multe mănăstiri din țară, și anume: Sinaia, Neamțu, Bogdana, Ghighiu, Schitu Brezoiu. Revoluția de la 1848 îl găsește la Brașov, fiind cunoscut aici de Al. Goleșcu, care-l recomandă Guvernului Provizoriu “... ca unul din cei mai fierbinți apostoli ai libertății și ai naționalității românești”. Credem că acesta a fost, de fapt, motivul principal ce a determinat comitetul parohial și apoi hotărîrea lui Andrei Șaguna de a-l fi înlocuit de la strana bisericii *Sf. Nicolae* din Șchei: “... căci despre lor morală (Varlaam și Domețian, n. n.) se auzeau multe vești urîte” (Stinghe, Dr. Sterie. *Documente privitoare la trecutul românilor din Șchei* (1864-1868), vol. IV, Brașov, Tipografia Ciurcu și Comp., 1903, p. 90.).

⁷ Stinghe, Dr. Sterie. *Documente privitoare la trecutul românilor din Șchei* (1864-1868), vol. IV, Brașov, Tipografia Ciurcu și Comp., 1903, p. 95.

⁸ George Ucenescu (Ucenic, Ucenicescu, Gheorghe), psalt, profesor, folclorist, compozitor, caligraf, miniaturist, pictor (n. 1830, Sibiu, m. 25 ian. 1886, Brașov). Dascăl de psaltichie la școala de la biserica *Sf. Treime* de pe Tocile din Brașov (1844-1850). Protopsalt al bisericii *Sf. Nicolae* din Șchei (1853-1896). Profesor “de cîntare divină și esternă în școalele gimnaziale și normale din Brașov” (1853-1888). A cules cîntece populare (text și muzică). A compus cîntece de școală, de lume și cu caracter patriotic. A creat texte originale pentru unele din cîntările sale și ale altora (Apud Gh. C. Ionesc. *Lexicon. Muzica de tradiție bizantină în România*, București, Editura Diogene, 1994, p. 347-349; Gabriel Cocora. *Protosinghelul Varlaam. Contribuții la istoria muzicii bisericești*, în “Glasul Bisericii”, București, nr. 5, 1958, p. 457-473).

⁹ *Acte, documente și scrisori din Șcheii Brașovului*. Text ales și stabilit, note de Vasile Oltean. Prefață de Alexandru Duțu, București, Editura Minerva, 1980, p. 225.

¹⁰ Tulbure, Gh. *Mitropolitul Șaguna. Opera literară. Scrisori pastorale. Circulări școlare. Diverse*, Sibiu, Tipografia Arhidiecezană, 1930, p. 243-247. Ciobanu, Gheorghe. *Muzica bisericească la români*, în BCR, București, nr. 1-2, 1972, p. 195.

va fi axat observațiile sale și pe cunoștințe teoretice și practice acumulate ca seminarist, la Vîrșeț, apoi ca profesor de teologie la Karlowitz și, nu în ultimul rînd, pe baza elementelor de veche tradiție cultivate în cîntarea psaltică românească.

Dar pentru o cît mai clară elucidare a problemei acesteia mai este nevoie de o paranteză și anume că evantaiul contactelor cultural-religioase, "asemănările ce se constată între muzica sîrbească și cea a românilor din Transilvania și Banat nu se explică prin influență, ci prin păstrarea muzicii postmedievale – cu unele modificări inerente circulației orale – așa cum se găsea aceasta în prima jumătate a secolului al XVIII-lea¹¹. De unde vin totuși acele cîteva deosebiri? Metoda comparată aplicată de bizantinologul Gheorghe Ciobanu asupra repertoriului liturgic existent în majoritatea provinciilor românești, ne spune că Unirea cu Roma din 1701, desființarea mănăstirilor din Transilvania între anii 1761–1782 și punerea românilor ortodocși "sub influența Bisericii sîrbești"¹², și nu în ultimul rînd, credem noi, reforma hrisantică de la 1814 vor fi condus în mod inevitabil la zdruncinarea unității cîntărilor bizantine remarcate pînă astăzi în diferitele eparhii ortodoxe de aici.

Deși nu dorim să dezvoltăm aici conținutul ultimelor sublinieri, este totuși important să arătăm că și lipsa cărților de toate felurile, *inclusiv cele de psaltichie* (subl. n.), a fost "un defect", nota Dr. Pavel Vasici, consilierul mitropolitan din Sibiu, "care nu se poate dezvinovăți"¹³. Iată, deci, o altă situație care a dus nemijlocit la pătrunderea multor elemente străine spiritului muzicii de strană pentru acest ținut, după cum va aprecia un muzicolog al secolului trecut, și lipsa cunoașterii semnelor psaltichiei a făcut ca aceasta "să difere de la o eparhie la alta"¹⁴. Este, din acest punct de vedere, de necrezut cum nici măcar în inventarul din 1861 al bibliotecii lui Moise Fulea, (directorul școalelor naționale neunite, profesor de cîntare bisericească la Sibiu timp de 35 de ani (1814–1849) și custodele oficial pentru Ardeal al cărților Ieromonahului Macarie, tipărite la Viena în anul 1823), să nu se fi identificat nici măcar un exemplar de carte de psaltichie¹⁵.

Martor al îndelungatei activități pastorale și organizatorice depusă de mitropolitul Andrei Șaguna, preotul G. Pletosu consemnează că, în ajunul Crăciunului din 1872, (deci cu un an înainte ca prelatul să fi fost condus la locul de veci, în mausoleul de la Rășinari): "în biserica din cetate... Sibiu, Șaguna ședea în scaunul arhieresc și oricum cîntam, acum unul, acum altul, nu-i convenea. Atunci se dă jos din scaunul său, vine în strană și începe a cînta stihirile praznicului. Cîntă una, cîntă două... Șaguna ne-a dat o pildă vie de executare a cîntărilor bisericești în spiritul bisericii ortodoxe, de o cîntare recitativă și totuși nu grăbită, de o cîntare pedant acurată în ceea ce privește melodia, prozodia, accentul și interpretațiunea, pentru ca să nu se conturbe înțelesul"¹⁶. Și încă o subliniere aparținînd aceluiasi martor ocular: "Șaguna intră în biserică pe "Unule născut" și observînd cum alergăm cîntarea...face un semn diaconului să tacă... și apoi se adresează celor două strane: "Dar asta e cîntare, zice? Așa cîntați voi sub strașina rezidenței mele? Apoi oare cum veți face slujbele și veți cînta cîntările cînd veți fi de capul vostru prin parohii?"¹⁷ Sînt aceste observații puncte de reper ale *aprecierii cîntării psaltice tradiționale* din epoca Mitropolitului față de care Petru Gherman va mai adăuga: "nimic nu putea convinge pe popor de a-și da copiii la școală, în aceste vremuri, decît tocmai cîntarea bisericească"¹⁸.

Desigur, este de menționat că momentul decisiv, plenar, din activitatea ierarhului Ardealului față de păstrarea și, de ce nu, față de unificarea cîntării bisericești în acest spațiu al ortodoxiei noastre, îl va constitui,

¹¹ Ciobanu, Gheorghe. *Muzica bisericească la români*, în BOR, București, nr. 1-2, 1972, p. 195. Idem, p. 347

¹² Idem, p. 347.

¹³ *Mitropolitul Andrei-baron de Șaguna. Scrisoare comemorativă la serbarea centenară a nașterii lui*, Sibiu, Editura Consistoriului Mitropolitan, 1909, p. 161. Poslușnicu, Mihail Gr., op. cit., p. 113, 115.

¹⁴ Poslușnicu, Mihail Gr., op. cit., p. 113, 115.

¹⁵ Stoicescu-Apostolache, Zoe, Grama, Ana. *Considerații asupra catalogului bibliotecii lui Moise Fulea din prima jumătate a secolului al XIX-lea*, în "Revista muzeelor și monumentelor", nr. 2, București, 1989, p. 88-90.

La Brașov ca și la Sibiu s-au semnalat, în timp, cîteva exemplare din opera Ieromonahului Macarie (Catrina, Constantin. *Cartea muzicală în muzeul primei școli românești din Scheii Brașovului*, în "Studii de muzicologie", vol. XV, București, Editura Muzicală, 1980, p. 240-250; Popescu, Ioan Gh. *Două cărți muzicale vechi din Biblioteca Institutului Teologic de grad universitar din Sibiu*, în *Studii Teologice*, București, nr. 3-4, 1974, p. 264-268).

¹⁶ Pletosu, G. *Șaguna și cîntarea bisericească*, în "Revista Teologică", Sibiu, p. 409-414.

¹⁷ Idem.

¹⁸ Gherman, Petru. *Muzica bisericească în Ardeal*, Sibiu, Tiparul Tipografiei Arhidiecezane, 1940, p. 7.

aşa după cum au subliniat Gheorghe Ciobanu, Ion Gh. Popescu, Romeo Ghircoiaşiu, Timotei Popovici sau Gheorghe Şoima, apariţia culegerii, în notaţie liniară, "Cântările bisericesti după melodiile celor opt glasuri, culese şi publicate în 1890 de Dimitrie Cunţanu, profesor la Seminarul teologic din Sibiu" dedicată "Memoriei marelui Andrei, autorul intelectual al acestei lucrări în semn de pietate şi recunoştinţă"¹⁹.

Ştim însă că astfel de iniţiative au existat şi mai înainte de cele săvârşite în anul 1890: "doi învăţători de la şcoala din Răşinari, Petru Băcilă şi Petru Sîntion, spre exemplu, trimiteau mitropolitului Şaguna un manuscris de 17 coli cuprinzând cântările Sfintei Liturghii, psalmii de seară şi de dimineaţă; ceea ce e mai de lipsă pentru învăţarea celor opt glasuri, precum stihirile şi antifoanele cele dintâi ale fiecărui glas şi troparele; troparele sărbătorilor cele mai însemnate şi toate axioanele."²⁰

Dar cum ne-am propus să nu dezvoltăm direcţiile ce au condus la alcătuirea acestei colecţii din 1890, remarcăm doar că D. Cunţanu a luat contact cu muzica liniară destul de târziu, chiar dacă îndrumătorul său Ottomar Neubner a fost "cel mai renumit profesor, absolvent de conservator, fost organist şi dirijor de cor la biserica romano-catolică din Sibiu"²¹. Acceptată şi susţinută de clericii şi dascălii bisericilor ortodoxe din Transilvania, lucrarea pomenită a avut o soartă mai bună decât cea pe care o finanţase episcopul Melchisedec la Iaşi, în 1883, şi anume *Rînduiala Vecerniei de sîmbătă seara pusă pe cele 8 glasuri*. Preotul şi profesorul Timotei Popovici, spre exemplu, vedea în această colecţie de cântări datorată efortului lui Cunţanu un act "istoric-cultural" şi un mijloc palpabil prin care se pune capăt învăţării cântărilor bisericesti "după auz"²². A contribuit la statornicirea acestui tezaur melodic de sorginte bizantină, după cum va aprecia muzicologul George Breazul, şi compozitorul George Dima, care în vremea întemniţării din timpul primului război mondial (1917-1919) a procedat la câteva armonizări şi prelucrări făcute asupra melodiilor bisericesti publicate de Cunţanu "aşa cum au fost ele în cultul ortodox ardelenesc, rămînîndu-le, peste veacuri, încă din etosul lor primitiv şi sacru"²³.

Socotită pînă în deceniile din urmă ale acestui secol ca "baza cântării din arhiepiscopia Sibiului şi episcopia Clujului"²⁴, lucrarea aceasta a fost supusă şi unor critici. O astfel de remarcă negativă, greu de uitat, a venit de la Bucureşti din partea lui Ion Popescu-Pasărea. "În consecinţă - va avertiza ilustrul profesor şi compozitor - o transcriere a cântărilor psaltice ar însemna desigur o alterare regretabilă, iar nu o păstrare a autenticităţii. Dovadă despre aceasta este încercarea de transcriere care s-a făcut la Sibiu de către Cunţanu şi în Bucovina de marele Mitropolit Silvestru Morariu, încercare care a avut ca rezultat înstrăinarea din ce în ce mai mult a vechei cântări psaltice"²⁵.

După cîteva decenii de folosinţă a acestei lucrări în cadrul serviciului religios ortodox sau în învăţămîntul de specialitate, criticile se vor înmulţi. Petru Gherman susţinea, în mod convingător, că "numai după ce va fi adus la lumină întreaga muzică bisericească care circulă în Transilvania, numai atunci se va şti adevărul"²⁶. La rîndu-i, profesorul seminarului teologic-pedagogic din Sibiu, Timotei Popovici împreună cu colegii săi, Aurel Popovici şi Candid Popa, îşi va asuma răspunderea de a nota "din nou şi cu mai multă competenţă melodiile celor 8 glasuri şi celelalte cântări bisericesti, selectînd unele variante mai reuşite şi mai răspîndite decât cele tipărite de Dimitrie Cunţanu"²⁷. Conservatorismul însă, ca în atîtea alte situaţii, şi-a spus şi în acest caz cuvîntul. "Deşi T. Popovici a redat mai fidel linia melodică, aşa cum se cînta în vremea sa şi cum se cîntă şi azi la Sibiu, conducerea eparhială l-a acuzat că a modificat cântările bisericesti ale lui Cunţanu şi l-a obligat să retipărească o nouă ediţie întocmai ca şi prima"²⁸.

¹⁹ Cunţanu, Dimitrie, op. cit., (în Prefaţă).

²⁰ Apud Frăcea, Ilie. *La 140 de ani de la naşterea lui Dimitrie Cunţanu*, în *Mitropolia Ardealului*, Sibiu, nr. 4-6, 1978, p. 275-285, nota 22.

²¹ Cunţanu, Dimitrie, op. cit., (în Prefaţă).

²² Popovici, Timotei. *Cîntarea bisericască*, în *Revista Teologică*, Sibiu, nr. 9-10, 1907, p. 385-386.

²³ Breazul, George. *Noi ediţiuni şi compoziţiile muzicale postume ale lui Gheorghe Dima*, în *Cuvîntul*, Bucureşti, nr. 2119, 16 martie 1931, p. 1, 2.

²⁴ Ghircoiaşiu, Dr. Romeo. *Muzica psaltică în Transilvania*, ms.; Popescu, Ioan Gh. *Elemente bisericesti tradiţionale în opera muzicală a lui Dimitrie Cunţanu*, în *Mitropolia Ardealului*, Sibiu, nr. 9-12, 1976, p. 1053-1062.

²⁵ Nişulescu, P. *Muzica românească de azi*, Bucureşti, 1939, p. 602.

²⁶ Vezi, nota 17.

²⁷ Şoima, Gheorghe. *Muzica bisericească şi laică în Institutul Teologic din Sibiu*, în *Mitropolia Ardealului*, Sibiu, nr. 11-12, 1961, p. 798-806.

²⁸ Idem, p. 803.

Iată cîte frămîntări, cîte întoarceri, pentru a împlini ceea ce mitropolitul Andrei Șaguna lăsa spre desăvîrșire, specialiștilor, colaboratorilor săi apropiați. Poate și acest din urmă îndemn să fi făcut și el parte din grijile sale pămîntești, turnate în cuvintele-simbol: "Științele și artele sînt cele care dau popoarelor tăria și le asigură viitorul"²⁹. Cît s-ar fi simplificat însă aceste demersuri dacă în acea vreme dispuneam de ceea ce a împlinit cercul bizantinologilor români contemporani, fie în cadrul Institutului Teologic din București sau din Iași, fie prin colaborarea lor cu Editura Muzicală, condusă între anii 1957-1985 de Titus Moiescu, fie prin ceea ce îplinește astăzi ca profesor universitar, compozitor și dirijor, în cadrul Academiei de Muzică din București, Dr. Sebastian Bucur-Barbu.

În finalul acestei intervenții, iată cîteva concluzii:

1. Deși confruntat cu probleme organizatorice și pastorale deosebite pentru Biserica noastră din Transilvania, mitropolitul Andrei Șaguna a demonstrat, după cum cred că s-a observat din cele comunicate pînă aici, o putere de muncă și inițiativă neabătute, atît pentru tipărirea cărților de cult, dar și pentru păstrarea și perpetuarea practicii și tradiției cântării psaltice de sorginte bizantină.
2. Reunind în jurul său pe toți cunoscătorii melosului bizantin practicat în spațiul transilvan, pe baza dispozițiilor adresate comitetelor parohiale și școlii, Mitropolitul a dat noi imbolduri învățămîntului teologic și primar, așezînd cîntarea bisericească între obiectele de vază ale timpului său. Și a mai realizat ceva: a introdus, începînd cu anul 1854, cîntarea corală armonică în biserica mitropolitană din Sibiu, tipărind (multiplicînd) în acest sens *Liturghia Sfîntului Ioan Gură de Aur*.
3. Păstrînd și valorificînd înțelept împlinirile veacurilor din urmă, cred că este posibil, astăzi, ca aplicînd metoda propusă la vremea respectivă de Petru Gherman și Ilarion Cocișiu, de a culege cîntările de "strană de la cît mai mulți cîntăreți de biserică și cuprinzînd cît mai mult spațiu geografic" transilvan, să putem ajunge la importante observații de conținut privind cîntarea bisericească a veacurilor din urmă și, implicit, a epocii șaguniene.

Cred, în finalul acestor pagini, că merită să fie cunoscute și cîteva din versurile poetului Andrei Mureșanu, închinat mitropolitului, inspirate după opinia noastră, din același context ce a dat înaripare și poeziei de la 1848, *Un răsunset (Deșteaptă-te, române)*:

. "În el româna ginte privește-al său părinte,
Renăscător d-un popul, înfrînt de jugul greu;
Ce-n semn de mulțămire, îi strigă-n dulci cuvinte:
Trăiasc' Andrei Șaguna, prea bunul Arhiereu!"³⁰

²⁹ Marinescu, C. Gh. *Epoca Maril Uniri*, Galați, Editura Porto-Franco, 1993.

³⁰ Cunțan, D. *Personalitatea Mitropolitului Andrei*, în "Revista Teologică", Sibiu, nr. 6, 1908, p. 241-246.

Documente importante de muzică bizantină și psaltică în bibliotecile din Iași

Florin Buceanu

Summary

Outstanding Documents of Byzantine and Psaltic Music in the Libraries of Iași. This paper represents the first comprehensive attempt at uniting under one survey the results of investigative efforts carried over a long period of time in researching documents of Byzantine music sheltered by Iași institutions. The resulting overview reveals a multitude of manuscripts written in several notations, from the ekphonetic to the Chrysanthic, by several music schools, including those of Putna, Neamț and Argeș and highlights outstanding documents such as the evangelical lectionary of Iași (11th – 12th centuries, minutely researched and publicized by Grigore Panțiru), the stikhirarion of Iași University Library (13th – 14th centuries), and several other manuscripts of a more recent origin. The institutions sheltering these manuscripts are: the Mihai Eminescu Central Library of Iași University, the State Archives, the Museum of Golia Monastery, the Museum of Romanian Literature, and the Library of the Metropolitan Church of Moldavia and Bucovina.

The survey offers those interested in the area extensive data on manuscripts covering a span of almost 900 years, and representing outstanding values of the culture and religious art in this country. It is also opening a broad avenue for future researchers, and inviting for more systematic work to be carried out in a very promising and challenging area.

Orașul Iași a devenit capitala Moldovei în anul 1564, după ce domnitorul Alexandru Lăpușneanu fusese obligat de turci să incendieze cetatea de scaun a Sucevei și să mute centrul politic, militar și economic din nord în podișul central moldovenesc.

Odată cu dezvoltarea economică și politică a Iașului s-a înregistrat o înflorire a culturii, științei și artei, întrucât exercitarea noii funcții de capitală nu se putea îndeplini fără o intelectualitate bine pregătită și activă. În acest mod, Iașul s-a transformat, cu timpul, într-un focar de cultură recunoscut atât în partea orientală a Europei, cât și în Occident.

Cărturarii și ierarhii greci, cu care Țările Române întrețineau relații strânse, considerau Iașul și Bucureștiul bastioane ale credinței ortodoxe și ale artei bizantine și, adeseori, vizitau Țările Române sau se refugiau aici, mai ales în momentele grele survenite după căderea Constantinopolului (1453).

Credincioșii români, strânși în jurul bisericii ortodoxe, întrețineau, prin ierarhi și diplomați, strânse legături cu Constantinopolul, dar manifestau și o atitudine de deschidere către Occident, sperând în ajutorul acestuia pentru eliberarea de sub jugul turcesc.

Întrucât pericolul otoman se apropia tot mai mult, occidentul era interesat să cunoască situația reală a Țărilor Române, deci și a Moldovei. Din acest motiv, probabil, Academia din Berlin i-a cerut domnitorului Dimitrie Cantemir să realizeze o monografie a Moldovei, pe care acesta a și terminat-o de scris, în limba latină, în 1716, intitulând-o *Descriptio Moldaviae*.

Este cunoscut faptul că prințul Dimitrie Cantemir era apreciat de oamenii de știință ai timpului din Europa, fiind considerat un savant, istoric și poliglot, care cunoștea, mai bine ca oricine, creșterea și descreșterea Imperiului Otoman. În același timp, el era apreciat și ca strălucit muzician.

În secolele al XVII-lea și al XVIII-lea Moldova nu avea nici o șansă de victorie militară într-o eventuală confruntare cu Poarta otomană. Din acest motiv, unii domnitori, dar mai ales oamenii de cultură, au căutat să apere interesele naționale și pe alte căi, anume, acordând atenție dezvoltării cultural-spirituale. Astfel, la Iași s-au înființat școli, cea mai reprezentativă pentru secolul al XVII-lea fiind celebra Academie Vasiliană, fondată în 1640, căreia domnitorul ctitor, Vasile Lupu i-a donat și un număr de cărți importante, creînd astfel embrionul primei biblioteci oficiale din Iași.

Cu timpul, numărul bibliotecilor din Iași a crescut, cea mai importantă din vremurile noastre fiind Biblioteca Centrală Universitară *Mihai Eminescu*, care deține un fond de peste un milion de documente.

În această instituție, cartea muzicală veche și manuscrisele muzicale psaltice, așa numitele *psaltichii*, constituie un sector valoros, la care apelează tot mai mulți cercetători.

În studiul de față, urmărim să atragem atenția asupra scrierilor muzicale în notație bizantină și psaltică din Iași, încercînd, deocamdată, o trecere globală în revistă a manuscriselor de la Biblioteca Centrală Universitară și din alte patru instituții ieșene, cum se va vedea. Menționăm că este prima întreprindere de

acest fel și, de aceea, deosebit de dificilă, întrucât se referă la documente muzicale dintr-o perioadă întinsă pe spațiul unui întreg mileniu, iar dintre acestea, cea mai mare parte sînt scrise în limba greacă.

Motivația abordării unui asemenea dificil domeniu de cercetare, care cere atît o bună pregătire teologică și filologică, cît și una de paleografie muzicală bizantină, este următoarea: în anul 1978, compozitorul Anton Zeman, fost profesor de armonie la Conservatorul din Iași (decedat în anul 1994 în Germania), mi-a propus să predau disciplina paleografie muzicală studenților muzicologi.

Acceptul meu nu s-a lăsat așteptat și, de atunci (1978), timp de două decenii nu am încetat să acord atenție deosebită cercetării și investigării manuscriselor bizantine și psaltice din Iași. De asemenea, am întreprins cercetări și în alte localități în care există lucrări similare, ca: București, Mănăstirea Neamț, Mănăstirea Văratec, ș. a..

Astfel, în cele două decenii de muncă asiduă, am descoperit în Iași peste o sută de manuscrise muzicale psaltice, cea mai mare parte neconsemnate în cataloagele de specialitate apărute pînă în prezent. Pe unele dintre acestea, puține la număr, le-am valorificat pe plan didactic (la orele de curs) sau științific (în comunicări și teze de licență ale studenților).

Manuscrise psaltice și bizantine, reprezentînd inestimabile valori ale trecutului cultural-artistic, există în următoarele instituții ieșene:

- I. Biblioteca Centrală Universitară *M. Eminescu*
- II. Arhivele Statului
- III. Muzeul Mănăstirii *Golia*
- IV. Muzeul Literaturii Române
- V. Biblioteca Mitropoliei Moldovei și Bucovinei

I. Biblioteca Centrală Universitară Mihai Eminescu este considerată, pe drept cuvînt, continuatoarea bibliotecii din vremea lui Vasile Lupu.

Cei 350 de ani care au trecut de la fondarea bibliotecii au făcut ca aici să fie tezaurizate mari valori din cele mai diverse domenii de activitate ale spiritului uman, cărți rare și manuscrise unice în lume.

Colecția de manuscrise psaltice și bizantine conține aproximativ 70 (șaptezeci) de asemenea lucrări, dintre care vom trece în revistă doar pe cele pe care le considerăm mai importante.

Lectionarul evanghelic de la Iași constituie cel mai vechi document al bibliotecii, provenind din secolele XI-XII și fiind scris în limba greacă cu unciale.

Studiat de Vasile Gheorghiu (în 1940) și de bizantinologul Grigore Panțiru (în deceniile 7-8 ale secolului nostru), acest manuscris păstrează o notație rudimentară numită *ecfonetică*, care servea la citirea solemnă în biserică a pericopelor biblice.

Găsirea de către Grigore Panțiru a unor soluții plauzibile pentru descifrarea acestei notații a făcut vîlvă în Europa, impresionînd-ul pe savantul Egon Wellesz, care totuși nu a acceptat explicațiile și ipotezele lui Panțiru.

Din secolele XIII-XIV există la Iași un stihirar foarte valoros, scris în notație mediobizantină. El are cota IV-39. În țară mai există un singur manuscris de acest fel, la Biblioteca Academiei Române și are cota ms. 953.

În perioada Renașterii europene, în Moldova a apărut, ca un reflex al acelei înfloriri generale, o vestită școală muzicală la Mănăstirea Putna (Suceava), care a durat aproape un secol, de la sfîrșitul secolului al XV-lea pînă pe la 1570.

În colecția *Izvoare ale muzicii românești* s-au publicat cîntări din manuscrisele de la Putna prin grija Editurii muzicale și a cercetătorilor Gheorghe Ciobanu, Marin Ionescu și Titus Moisescu.

Acesta din urmă a continuat cercetările, editînd singur, în 1996, volumul *Muzică bizantină în spațiul cultural românesc*.

Copistul-caligraf Antonie, protopsalt la Putna și urmaș al lui Evstatie, a terminat de scris în 1545, un manuscris muzical, păstrat la Biblioteca Centrală Universitară, avînd cota I-26. În acesta se află 85 cîntări, din care 79 în limba greacă, cîteva fiind compuse de românul Evstatie protopsaltul și una singură de Dometian Vlahul [*Ποτήριον Σωτηρίας* (*Potirion Sotirlas*)].

Pe paginile ms. I-26 sînt făcute însemnări interesante: "Am scris eu, arhimandritul Veniamin, în orașul Kamenîța, luni, aprilie 2, 1601 (7109), cînd au fost episcop Teodosie al Rădăuților cu domnul Io Constantin Voevod". Altă însemnare aparține lui Mihail Kogălniceanu: "Psaltichie scrisă în 1545 de protopsaltul Putnei, Antonie".

Din secolul al XVII-lea provin, după Nicu Moldoveanu⁴, ms. III-86 și III-96, iar după părerea noastră și ms. gr. I 22 (*Gramatică și Anastasimatar* de Elisei Sumeliotul, copist Anthonios), ș. a..

În secolul următor, al XVIII-lea, cînd arta psaltichiei trecea printr-o perioadă de excese din punct de vedere ornamental, se observă și o evidentă tendință de simplificare a notației și de schimbare a unor structuri muzicale vechi. Manuscrisele ieșene evidențiază atît intenția simplificatoare cît și cea de ornamentare excesivă.

Iată principalele manuscrise din secolul al XVIII-lea de la Biblioteca Centrală Universitară, așa cum le prezintă în ordinea cronologică Nicu Moldoveanu⁵: ms. gr. III-85 (1700-3), ms. 88 (1710), ms. III-87 (1772), ms. gr. 89 (1794), ms. I-21, ms. I-24, ms. III-93, ms. III-95.

La începutul secolului al XIX-lea, se simte nevoia oficializării înnoirilor muzicale, apărute încă de la sfîrșitul secolului trecut.

Anul 1814 a venit să consacre în mod oficial *noua sistimă*, pe care, de fapt, practica o impusese încă de pe vremea lui Petru Lampadarie, Daniil protopsaltul sau Ioan protopsaltul.

Concomitent cu aplicarea reformei hrisantice și a *noii sistime*, la noi a continuat acțiunea de *românizare* a cîntărilor, acestea primind în acest mod o haină nouă, modernizată.

Apariția la Viena a celor trei cărți ale lui Macarie: *Teoreticon*, *Anastasimatar* și *Irmologhion*, înseamnă piatra de hotar de la care va pleca psaltichia românească în evoluția sa ulterioară.

Deși un timp se mai mențin în practică și neumele vechi, acțiunea se intensifică și, peste puțin timp, situația se va schimba, nemaiscriindu-se psaltichii în *sistima veche* după 1830. În schimb, s-a scris un mare număr în notație hrisantică.

Din cele peste 70 manuscrise de la Biblioteca Centrală Universitară *Mihai Eminescu*, majoritatea sînt scrise în notație hrisantică.

Este absolut necesar să evidențiem aici faptul că, în aceste manuscrise, ponderea cîntărilor în limba greacă slăbește și se afirmă, firesc și strălucit, creația muzicală bisericească în limba română, căreia îi fusese rezervat, în perioada fanariotă și mai înainte, locul de cenușăreasă muzicală în biserica națională.

Manuscrisele de după legea secularizării averilor mănăstirești dată de domnitorul Alexandru Ioan Cuza, dovedesc încă un lucru interesant, și anume că truditarii condeiului, copişti români, parcă au uitat că în biserica română, timp de cinci secole, limbile oficiale au fost greaca și slavona.

Iată unele din manuscrisele primei jumătăți a veacului trecut, în care își fac apariția nume de mari creatori români: Macarie ieromonahul, Anton Pann, Dimitrie Suceveanu.

Manuscrisul IV-93 reprezintă un antologhion scris la Mănăstirea Slatina în anul 1813 de către ierodiaconul Macarie în zilele domnitorului Scarlat Kalimah Voievod (foaia 139). Copistul a introdus, în afara cîntărilor grecești în notație neobizantină, și trei cîntări în limba română: anixandarele și heruvicul lui Kir Iosif Monahul și *Lumină lină*. Acestea, așa cum sublinia bizantinologul Sebastian Barbu-Bucur, cel care a transcris *Anixandarele* lui Iosif în notație liniară, reprezintă cea de a doua etapă a *românirii* cîntărilor⁶. În ms. IV-93, mai apare și o propedie în limba română, probabil prima de acest fel din Moldova, care prezintă asemănări cu cea a lui Filothei Sân Agăi Jipei (1713). A fost publicată în revista *Byzantion I* (Iași), însoțită de un studiu și considerații preliminare (paginile 57-68) semnate de prof. dr. Gabriela Ocneanu. Cu toate aceste similitudini, nu se poate dovedi că ieromonahul Macarie de la Slatina ar fi preluat textul propediei de la Filothei.

Manuscrisul III-98 reprezintă copia cărții *Introducere în teoria și practica muzicală bisericească, după metoda cea mai nouă* [(Εἰσαγωγή εἰς τὸν θεωρητικὸν καὶ πρακτικὸν τῆς μουσικῆς τὴν νεότερον μεθόδον.

⁴ Nicu Moldoveanu, *Izvoare ale cîntării psaltice în Biserica Ortodoxă Română...* teză de doctorat în teologie, în revista "Biserica Ortodoxă Română, Buletin oficial al Patriarhiei Române", 1974, nr. 1-2, pag. 221.

⁵ Idem, *ibidem*, p. 221.

⁶ Sebastian Barbu-Bucur, *Cultura muzicală de tradiție bizantină pe teritoriul României*, Editura muzicală, București, 1989, p. 117.

Εν Κωνσταντινópolis, 1822, Ἀπρίλιος, 27). (*Eisagoghi eis tu theoretikon ke praktikon tis musikis tin neoteron methodu, En Konstantinopoli, 1822, aprilie, 27*]. Copistul ms. III-98 de la Biblioteca Centrală Universitară din Iași este Dumitru Papadopoulos din Hios, iar data copierii 1822. În afară de această copie, mai există o alta la Biblioteca Academiei Române, cota 761, tot în limba greacă, care a fost scrisă la Iași, în 1821, de către Teodor Gherasim și avînd, de asemeni, ca autori pe Hrisant, Grigore protopsaltul și Hurmuz Hartofilax. Acest manuscris, ce are cota 761, a fost prezentat de Titus Moisescu în studiul *Dascălul de cîntări, Macarie*, publicat în volumul *Macarie Ieromonah, Opere I, Theoreticon*, Editura Academiei, 1976. Ambele manuscrise dovedesc circulația în Țările Române a ideilor reformatoare ale lui Hrisant, înainte ca Macarie să fi publicat *Theoreticonul*. Se știe, de altfel, că Petru Efesiu publicase la București cărți de psaltichie în *noua sistimă*, încă din 1820.

Alte manuscrise de la Biblioteca Centrală Universitară Iași, din secolul al XIX-lea, sînt:

Ms. 23 *Liturghier muzical psaltic*, copiat de către Gheorghe, ucenicul arhimandritului Dancu în satul Tămănești-Basarabia, în 1824.

Ms. IV-9, semnat de copistul Ioan Popa Praja, care prezintă alternativ, adesea antifonic și bilingv, cîntările pe stihuri: în limba greacă un stih, în românește următorul. Acest manuscris este menționat de istoricul Constantin Erbiceanu în volumul *Serbarea școlară din Iași*, redactat în colaborare cu Alexandru Xenopol.

Cele cinci manuscrise: ms. III-83, ms. III-79, ms. III-78, ms. II-32 și ms. II-31 (*Canoanele musichiei*), provenind din școala muzicală de la Curtea de Argeș, cuprind o bună parte din opera lui Ghelasie Basarabeanul. Unele dintre acestea sînt autografe ale lui Ghelasie Basarabeanul, iar altele copii (ms. III-78 și ms. III-79). Ele sînt deosebit de importante pentru cunoașterea contribuției lui Ghelasie Basarabeanul la *românirea* cîntărilor, problemă de care s-a ocupat muzicologul Alexie Buzera.

Așadar, recapitulînd, la Biblioteca Centrală Universitară, există peste 70 psaltichii: 30 avînd formatul III, 22-formatul II, 12-formatul I, 6-formatul V și 1-formatul VI. Ele acoperă toate epocile notației muzicale bizantine, de la cea ecfonetică pînă la notația hrisantică, cu excepția celei paleobizantine. Am evidențiat o parte din manuscrisele bizantine și psaltice de la Biblioteca Centrală Universitară din Iași, din dorința de a le supune atenției cercetătorilor, avînd ferma convingere că numai după ce se vor studia aprofundat aceste documente, și altele similare, și după ce vor fi comparate cu cele din alte centre ale țării, se va putea trece la elaborarea unei istorii veridice a muzicii bisericești de pe teritoriul României. Urmele trecutului, prezente la tot pasul în Iași și în alte centre culturale, merită și trebuie păstrate, descifrate și interpretate în adevărata lumină a științei muzicii. Căci cine nu-și cunoaște trecutul, nu are viitor.

II. Manuscrisele psaltice de la Arhivele Statului (Iași)

La această prestigioasă instituție a Moldovei, întemeiată de Gheorghe Asachi, am descoperit 16 manuscrise psaltice, în notație prehrisantică și hrisantică. Iată cotele acestora și cîteva date esențiale despre ele:

1. Ms. 73, intitulat *Tipic*, în limba română. Este un liturghier muzical în notație hrisantică (secolul al XIX-lea).
2. Ms. 75, *Ἀκολουθία (Akoluthia)*, cuprinde cîntările Sfintei Liturghii din post și de la Paști, în limba greacă (heruvici, chinonice). Notație hrisantică (secolul al XIX-lea).
3. Ms. 79, *Antologhion* în limba greacă, notație hrisantică (checragarii, catavasii, heruvici). Cumpărată "de subiscălitul cu un preț de 12 galbini, Ioan Bârnovanul", scris probabil în deceniul trei (1820-1830). La sfîrșit are versuri populare românești și versuri grecești.
4. Ms. 180, cuprinde numai cîntări bisericești în limba slavonă, "scrise pe portativ în notație rombică", așa cum se foloseau în Rusia și Ucraina.
5. Ms. 181, manuscris laic (în notație psaltică) și religios. Titlul este următorul: *Cîntări vesălitoare exighiste de fostul Ieromonah Nectarie Frimu. Terminat în 1854, 15 septembrie. Alcătuitor: Dimitrie Mihai (Mihăilescu) Bonusu*.

6. Ms. 198, *Antologie stihirar* (grecesc), Kir Petru Peloponisiu. Notăție prehrisantică. Datare: sfârșitul secolului al XVIII-lea.
7. Ms. 199, *Antologhion*, manuscris grecesc prehrisantic, 1809, mai, 2.
8. Ms. 201, *Irmologhion* (grecesc). Kir Petru Lampadarie, 1795. Notăție prehrisantică.
9. Ms. 202, *Antologhion* (1803-1830), greco-român.
10. Ms. 203, *Stihirarion*, redactat în limba greacă, existent la 1801, când a fost dăruit psaltului Dinu din Roman⁷.
11. Ms. 204, *Stihirarion* și *Anastasimatarion* grecesc, scris în 1730 de Ignatie ieromonah și avînd frontispicii frumoase.
12. Ms. 206, *Stihirarion* în limba greacă. Autor: Neon Patron. Copist: Iacomî (*ego kyr Ghiacomis*). Locul: Mănăstirea Ivirelor (Athos). Datare: (1736)
13. Ms. 207, *Antologhion* (limba greacă și română). Sfârșitul secolului al XVIII-lea. Are un polihronion pentru Constantin Șuțu, Voievod.
14. Ms. 208, este un liturghier de strană în notăție hrisantică.
15. Ms. 1541, *Alegiri din cîntări*.... Este un antologhion în limba greacă și română (multe heruvice și chinonice). Copist: Gheorghe Popescu, seminarist. Data scrierii: 1839, mai, 2. Locul scrierii: Seminar Socola, Iași.
16. Ms. 1546, *Antologhion* (evloghitarii, polielee, heruvice mari și mici, chinonice, *Fericit bărbatul*, ș.a.). Este în limba greacă și română, copiat de Ioan Bendescu, probabil înainte de 1847, după originalul lui Grigorie Vizantie. Nicu Moldoveanu mai dă încă o cotă (ms. 214), pe care, în mod inexplicabil, nu am aflat-o în timpul cercetărilor din 1998⁸.

Manuscrisele psaltice de la Arhivele Statului (Iași) prezintă interes pentru istoria muzicii bizantine, întrucît aduc informații prețioase despre arta psaltichiei secolului al XVIII-lea și al XIX-lea, din perioada de tranziție, cît și din cea posthrisantică.

Două manuscrise sînt din deceniul al patrulea al veacului al XVIII-lea, fiind datate: 1730 (ms. 204) și 1736 (ms. 206).

Multe manuscrise de la Arhivele Statului provin de la biserica *Precista Mare* din Roman și dovedesc, că în această localitate, reședință de episcopie, au existat preocupări susținute pentru învățarea și interpretarea muzicii psaltice, chiar o școală despre care s-a scris foarte puțin.

Alte manuscrise oferă date privind intensă activitate muzicală și de copiere a seminariștilor de la Socola. Astfel, doi foști elevi ai seminarului, Gheorghe Popescu (ms. 1541) și Dimitrie Mihai *Bonus* (ms. 181), au copiat melodii care se cîntau mult în acele vremuri. Primul dintre aceștia introduce și 32 cîntece laice "vesălitore, exghisite de ieromonahul Nectarie Frimu".

III. Manuscrisele psaltice de la Mănăstirea Golia

Se știe că această vestită mănăstire, care poartă numele boierului Golia, reprezintă, în forma actuală, o ctitorie a voievodului Vasile Lupu și constituie una din importanțele construcții medievale ale Iașului, care a reușit să-l impresioneze chiar și pe țarul Rusiei, Petru cel Mare, când a vizitat capitala Moldovei. De asemenea, este cunoscut că, o bună perioadă de timp, mănăstirea a fost închinată grecilor și că aici existau preocupări pentru învățarea psaltichiei în limba greacă.

Unul dintre muzicienii greci care a activat la această mănăstire și la Mitropolie a fost Nikifor Kantuniari, arhidiacon al Antiohiei.

⁷ Nicu Moldoveanu afirmă în teza sa de doctorat, însă fără a demonstra, că acest manuscris a fost scris în sec. al XVII-lea. Vezi *Izvoare ale cîntărilor psaltice în Biserica Ortodoxă Română*, în revista *Biserica Ortodoxă Română* pe 1974, (nr. 1-2), p. 221.

⁸ Cotele celor 9 manuscrise citate de Nicu Moldoveanu: ms. gr. 198, ms. gr. 199, ms. gr. 201, ms. greco-român 202, ms. gr. 203, ms. 204, ms. 206, ms. 207 și ms. 214.

Pentru a cunoaște activitatea acestui vestit dascăl și compozitor grec, se poate studia ms. cota 129 de la Biblioteca Mitropoliei din Iași, care cuprinde cîntece lumești în limba greacă, de la sfîrșitul secolului al XVIII-lea și începutul secolului al XIX-lea.

Iată o scurtă prezentare a manuscriselor psaltice de la Mănăstirea Golia (cotele acestora au fost fixate de autorul studiului de față):

Manuscrisul psaltic numărul 1, greco-român, este un antologhion în notație hrisantică. Cuprinde două cîntări în limba română: *Anixandariile* lui Calinic ierodiaconul, compoziție în limba română, și *La rîul Vavilonului*, în glas III, compus de Hurmuz Hartofilax și tradus în limba română. Restul cîntărilor sînt în limba greacă, aparținînd slujbelor vecerniei, utreniei și sfintei liturghii. Manuscrisul are o scriere îngrijită. Principalii autori greci sînt: Petru protopsaltul, Petru Lampadarie, Ioan protopsaltul, Hurmuz Hartofilax, Grigorie Lampadarie, Grigorie protopsaltul, Petru protopsaltul Vizantie. Manuscrisul nu este datat și nu are menționat copistul. A fost scris, probabil, între 1830-1850.

Manuscrisul psaltic numărul 2, grecesc, este un antologhion în notație prehrisantică. Cuprinde: doxologii, polielee, heruvice și chinonice. A fost scris în 1808, decembrie. Copist: Gheorghe Radul, psalt. Locul copierii, probabil Iași. Autori: Petru Lampadarie Peloponesianul, Daniil protopsaltul, Ioan Protopsaltul, ș. a..

Manuscrisul psaltic numărul 3, grecesc, este un irmologhion-catavasier, în notație prehrisantică. Cuprinde: *Catavasiile Praznicelor Împăratești* și ale celor închinat Născătoarei de Dumnezeu, iar la sfîrșit, *Irmoase calofonice* ale lui Petru Melodul. Nu este datat, dar a fost scris înainte de 15 februarie 1807, cînd a fost cumpărat de Gheorghe Radul, menționat anterior. Nu se cunoaște numele copistului și nici locul, dar, probabil manuscrisul este realizat la Iași, întrucît acesta provine de la biserica *Sf. Vasile* din Tătărași, unde a și fost folosit. Autori: Lampadarie Peloponesianul, Petru Melodul (Berechet).

Manuscrisul psaltic numărul 4, cuprinde două manuscrise legate împreună, 4A și 4B, provenind din etape diferite.

Manuscrisul psaltic 4A, grecesc, este un antologhion. Titlul: *Ταμείον Ἀνθολογίας* (*Tameion Anthologhias*) în notație hrisantică. Cuprinde: urmarea sau ακολουθία (*akolouthia*) cîntărilor vecerniei, utreniei și liturghiei Postului Mare și Învierii și irmoase calofonice. Nu este indicată data copierii manuscrisului și nu este menționat numele copistului. Autori: Petru Lampadarie, Grigorie protopsaltul, Hurmuz Hartofilax, Petru Bereket Melodul, protopsaltul Vizantie, Gheorghe Critul.

Manuscrisul psaltic 4B, greco-român, este un mic antologhion, scris în chirilică și folosind notația hrisantică. Cuprinde: doxologii, chinonice, *Luminînda* Paștilor, etc.. Este nedatat, dar a fost scris în secolul al XIX-lea, probabil deceniul al 6-lea. Numele copistului: Ioan Grigorcea, *cliric-diacon* din *Seminaria Centrală* (București).

Manuscrisul psaltic numărul 5, grecesc, este un irmologhion-calofonicon cu cîntări compuse de diferiți autori, explicate în *sistima nouă* de Kir Petru Peloponesianul și Bizantinul. Prima cîntare este a lui Kir Arsenie. Proprietari ai cărții: Visarion Bendea, psalt, și slugerul Vichentie. Notație hrisantică. Cuprinde irmoase calofonice și nu este datat. Autori: Petru Melodul (Berechet), Kir Grigorie Lampadarie, Petru Peloponesianul.

Manuscrisul psaltic numărul 6, româno-grec, are titlul: *Carte pentru cîntări bisericesti, culese din diferite cărți ale elevului din clasa a IV-a a Seminarului, Ioan V. Tufescu, 1876, oct. 27, Huși*. Este în notație hrisantică și cuprinde: *Triadicelele*, cîntări de la înmormîntare, axioane, cîntări de la principalele slujbe ale Praznicelor Împăratești, heruvice, chinonice, etc.. Datare: 1872-1879. Autori români: Dimitrie Suceveanu, Manolache (Hristea), Gâdei (Vasile).

Manuscrisul psaltic numărul 7, nu are nici început, nici sfîrșit și provine de la biserica *Sfinții Atanasie și Chiril* din Iași. Este un heruvico-chinonicar în notație hrisantică. Autori: Petru Lampadarie, Grigorie Lampadarie, etc.

Cele șapte manuscrise psaltice, descoperite recent în Muzeul Mînăstirii Golia, demonstrează, cu noi argumente, că la Iași a existat o școală veritabilă de psaltichie la sfîrșitul secolului al XVIII-lea și începutul celui următor, școală care s-a dezvoltat impetuos odată cu introducerea *noii sistime* și cu *românirea* cîntărilor, culminînd în deceniul al șaselea în opera paharnicului Dimitrie Suceveanu: cele trei volume ale *Idiomelarului* său, publicate între anii 1856-1857.

IV. Muzeul Literaturii Române

Muzeul Literaturii Române își are sediul într-o clădire din Iași, construită în 1855 și cunoscută sub numele de *Casa Pogor*. În această casă, care a aparținut familiei boierești Pogor, s-au ținut ședințele societății literare *Junimea*. După aproximativ 100 de ani de la constituirea acestei societăți Casa Pogor a devenit sediul Muzeului Literaturii Române din Iași. Cadrul natural deosebit, clădirea și documentele cu valoare de unicat din sălile muzeului atrag pe ieșeni, dar și pe numeroși turiști români și străini. Biblioteca Muzeului păstrează cărți rare, tablouri, stampe, manuscrise literare și din alte domenii. Recent, am descoperit la biblioteca Muzeului Literaturii Române cinci manuscrise muzicale bizantine și psaltice, redactate în limba greacă sau bilingve (greacă și română). Acestea folosesc notația specifică și cuprind unele informații prețioase.

Iată o prezentare sumară a manuscriselor psaltice de la M.L.R.:

Cel mai vechi manuscris (inventar nr. 7030) este un lectionar evanghelic scris pe pergament, în limba greacă, a cărui vechime coboară pe scara timpului până în secolele XII-XIII, când se obișnuia să se scrie și să se utilizeze în cult asemenea lectionare. Manuscrisul a fost semnalat de Daniel Barbu în 1984⁹ și apoi analizat din punct de vedere liturgic și muzicologic de paleograful bucureștean Titus Moisescu, care a prezentat o comunicare la Iași pe această temă¹⁰. Acest manuscris cuprinde pericope din cele patru evanghelii ale Noului Testament, unele care se citesc solemn la marile sărbători ortodoxe de peste an (f. 1-48 și 49-121), altele care sînt utilizate la slujbele din duminicile de peste an (f. 122-320). Volumul a aparținut "smeritului și păcătosului Nikolaos, episcop de Viziis". Interesul pentru acest manuscris crește datorită faptului că deasupra literelor grecești există semne asemănătoare, ca formă, cu accentele, dar care în realitate s-au dovedit a fi o notație muzicală rudimentară foarte veche, destinată să indice felul cum se intonează recitativele bisericești în timpul slujbelor ortodoxe¹¹.

Un manuscris asemănător și la fel de valoros, dar ceva mai vechi, există tot la Iași, dar la Biblioteca Centrală Universitară *Mihai Eminescu* (cota ms. 160, IV-34). Așa cum am menționat mai sus, un studiu complet și original privind acest manuscris de la B.C.U. a fost publicat de paleograful român de renume european, arhidiacon Grigore Panțiru. Acesta a demonstrat că ms. 160 (B.C.U.) a fost scris în secolul al XI-lea, tot pe pergament cu unciale, și că notația existentă, cunoscută sub numele de *ecfonetică*, era o notație cu semnificații precise, ceea ce a trezit interesul lui Egon Wellesz, care totuși a respins ideea lui Grigore Panțiru¹².

Așadar, valoarea deosebită a manuscrisului *Lectionar*, cota 7030 de la M.L.R. este dată atât de aspectele istorice, filologice, cât și de cele muzicologice, care-l plasează din punct de vedere al vechimii în cultura medievală, ca fiind al doilea manuscris muzical grecesc din țara noastră.

Manuscrisul muzical grecesc cu numărul 4915-L a fost scris mai târziu decît cel prezentat anterior, probabil în secolul al XVIII-lea. Titlul acestuia arată cu claritate că este vorba de un *Stihirar Calofonicon* sintetizat de Kir Hrisafi. A fost scris înainte de anul 1779 (această dată este consemnată de mai multe ori în manuscris). Pe filele ms. 4915 sînt scrise nume românești: Constantin, logofătul vistieriei, Andrei Ghiorcan, Toader Iordachi ș.a. Notația muzicală este cucuzeliană, din perioada de început a acesteia. Această notație și repertoriul de cântări sînt dovezi certe că ms. 4915-L a fost scris în secolul al XVIII-lea.

Manuscrisul muzical inventar 524 (3881) nu este datat și se remarcă mai ales prin legătura elegantă. Limba folosită este greaca medievală bisericească. Este vorba de un irmologhion, adică de o colecție de cântări bisericești ortodoxe, numite catavasii și utilizate la slujba utreniei. Autorul principal al cântărilor este Petru Vizantie. Mai apar numele altor doi maeștri greci, care au trăit în secolul al XIX-lea și sînt considerați

⁹ Barbu Daniel, *Manuscrise bizantine în colecțiile din România*, București, Editura Meridiane, 1984, p. 47-48.

¹⁰ Studiul domnului Titus Moisescu intitulat *Evangheliarul cu notație muzicală ecfonetică de la Iași* este publicat în volumul *Muzica bizantină în spațiul românesc*, Ed. Muzicală, 1996, București, p. 276-290.

¹¹ Vezi începutul acestui studiu unde este vorba despre manuscrisele de la B.C.U. (Iași), în special despre *Lectionarul Evanghelic de la Iași*, ms. 160-IV 34.

¹² Panțiru, Grigore, *Lectionarul Evanghelic de la Iași*, (ms. 160-IV-34), sec. XI, București, Ed. Muzicală, 1982.

“părinți ai reformei hrisantice”, Grigorie Lampadarie și Hurmuz Hartofilax, care au preluat, prelucrat și transcris în notația modernă cântările anterioare după regulile *sistimei noi*. Stilul muzical este *σύντομον* (*syntomon*), adică, pe scurt. Considerăm că ms. inv. 524 a fost scris în deceniile 4-6 ale veacului trecut.

Manuscrisul muzical inventar 5776, nedatat, este scris în limbile greacă și română.

Pe cotorul ms. 5776-I este scris *Antologhion* și numele proprietarului sau al copistului: ierodiacon Erinarh Mandre. Manuscrisul a aparținut preotului Dumitru Iacob, prin anii 1880-1881. Credem că a fost scris la Iași, întrucât pe parcursul acestuia apar numele a doi muzicieni ieșeni: dascălul de muzică Gheorghe Paraschiade, adus în Moldova de la Constantinopol de mitropolitul Veniamin Costachi și Axentie Roșculescu. E posibil ca ms. 5776-I să fi fost scris chiar de Axentie Roșculescu, dascălul de muzică bisericească adus în Moldova de vistiernicul Iordachi Roznoveanu, și care mai târziu s-a mutat din Iași la catedrala episcopală din Huși. Muzicologul Gheorghe C. Ionescu, în cunoscutul său *Lexicon*¹³, dă o prețioasă informație, și anume că de la Axentie Roșculescu se păstrează încă un manuscris și tot un *Antologhion*, scris în anul 1836. Acesta se păstrează la Biblioteca Academiei Române din București, fiind donat de către mitropolitul Iosif Naniescu în 1894. Autorii greci ai cântărilor din aceste antologii sînt: Daniel protopsaltul, Petru Lampadarie Peloponesianul, Petru Vizantie, Gheorghe Cretul, Grigorie protopsaltul, Gheorghe Vizantie, Ioan protopsaltul, Hurmuz Hartofilax. Dintre autorii români, cităm pe: Macarie ieromonahul, Gheorghe Paraschiade, Axentie Roșculescu.

Manuscrisul 5403 lasă impresia că nu ar cuprinde muzică, deoarece în volum a fost legată la început o tipăritură, și anume *Prohodul Domnului Dumnezeu și Mântuitorului nostru Iisus Hristos*¹⁴. Este vorba despre o antologie nedată, scrisă în limbile română și greacă, în notație hrisantică. Manuscrisul a fost “afierosit” Mănăstirii Golia de Silvestru monah în anul 1847. Deși nu este datat, manuscrisul a fost scris în deceniile al patrulea și al cincilea ale secolului al XIX-lea, probabil în Iași.

V. Biblioteca Mitropoliei Moldovei din Iași

Mitropolitul Moldovei și Bucovinei, Înalt Prea Sfințitul Daniel, om de cultură și mare iubitor de carte, îndată după înscăunarea sa, în 1990, pe tronul ocupat anterior de ierarhi ca Varlaam, Dosoftei, Veniamin Costachi sau Iosif Naniescu, a hotărât să reorganizeze fondul de carte bisericească existent la Mitropolie și să-l dezvolte. Astfel, pe lângă vechea bibliotecă a Mitropoliei, într-un timp relativ scurt, a înființat încă două biblioteci cu profil teologic: una cu destinație didactică, aflată în incinta Facultății de Teologie, și alta într-un nou sediu (situat în Centrul Mitropolitan), intitulată Biblioteca Ecumenică *Dumitru Stăniloae*.

Aceasta din urmă, sfințită în 1994, a fost realizată în conformitate cu noile exigențe ale biblioteconomiei europene, prin munca neobosită a unor specialiste de marcă: Tamara Chiriac, Lucia Gavrilesco, Clemansa Popa ș.a., care mai înainte lucraseră la Biblioteca Centrală Universitară *Mihai Eminescu* din Iași, una din cele mai importante instituții de acest fel din țară. Specialistele menționate au răspuns invitației I.P.S. Daniel de a pune o nouă ordine în valorosul fond de carte de la Mitropolie, în așa fel încât acesta să poată fi consultat și valorificat în condiții optime de cercetători.

În vechea bibliotecă a Mitropoliei am descoperit treizeci de manuscrise muzicale psaltice, o parte în limba română, altele bilingve (greco-române) și un număr mai mic de manuscrise grecești.

Manuscrise muzicale psaltice scrise în Moldova se află și în alte centre culturale, mai ales în București, la Biblioteca Academiei Române. Unele dintre acestea au ajuns în capitală datorită donației lui Iosif Naniescu. Într-adevăr, mitropolitul muzician, ctitor al mării catedrale, după ce, de-a lungul întregii sale vieți, a alcătuit cea mai importantă colecție de manuscrise psaltice de la sfârșitul secolului al XIX-lea, a dăruit-o Academiei Române, în anul 1894.

¹³ Ionescu C. Gheorghe, *Lexicon al celor care de-a lungul veacurilor s-au ocupat cu muzica de tradiție bizantină*, București, Editura Diogene, 1994, p. 316.

¹⁴ Macarie ieromonahul, *Prohodul Domnului...*, Buzău, 1836, cu o prefață semnată de Episcopul Chesarie al Buzăului.

O bună parte din manuscrisele de la Biblioteca Mitropoliei Moldovei sînt, din punct de vedere al conținutului, antologhioane scrise în perioada hrisantică¹⁵. Acestea aduc informații noi, unele neconsemnate până azi, referitoare la activitatea muzicală din Moldova, începând cu sfârșitul secolului al XVIII-lea și terminând cu prima jumătate a secolului al XIX-lea.

Iată o trecere mai detaliată în revistă a acestor manuscrise, cu mențiunea că există o încercare anterioară făcută în revista Mitropoliei Moldovei și Sucevei publicată la Iași (numerele 1-3 din 1983), intitulată *Manuscrise inedite în Biblioteca Mitropoliei*. Autorul articolului, Chiril Pistrui, consemnează impresii și gânduri privind unele manuscrise de la Biblioteca mitropolitană pentru a le semna și supune atenției specialiștilor. Sînt interesante considerațiile asupra unor manuscrise cu caracter teologic, istoric sau literar. Cât despre manuscrisele muzicale psaltice, Chiril Pistrui dă la sfârșitul articolului o listă de optsprezece titluri, fapt meritoriu, dar, din păcate, acesta copiază doar unele însemnări greșite din registrul de inventar al bibliotecii. De asemenea, confundă uneori titlul manuscrisului întreg cu titlul care indică un singur capitol din manuscris și face datări eronate (1811 în loc de 1871, în ms.109). Cu toate aceste lipsuri, este lăudabilă inițiativa lui Chiril Pistrui de a semna valorile muzicale din Biblioteca Mitropoliei.

Multe din *psaltichiile* manuscrise nu au foaie de titlu, nici data și locul scrierii, nici numele copistului, nici *scara cîntărilor* (cuprinsul), etc., motiv pentru care cercetarea lor ne-a solicitat multe ore, chiar zile de cercetare paleografică. Grafiera cu alfabet chirilic și grecesc utilizată în aproape toate manuscrisele constituie de asemenea un impediment redutabil, mai ales în cazul unor însemnări și inscripții făcute neglijent sau criptic.

Între manuscrisele de la Biblioteca Mitropoliei evidențiem pe cel avînd cota 340, fond Grădinaru, care cuprinde foile pe care Iosif Naniescu, viitorul mitropolit al Moldovei, și-a scris compozițiile și "traducerile" din autorii greci într-o perioadă de peste trei decenii. De asemenea, evidențiem, mai ales datorită aspectului grafic foarte îngrijit și frumos colorat, un grup de șase manuscrise, caligrafiate la începutul veacului nostru de Onufrie Săceleanu în Schitul Prodromul românesc de la Sfântul Munte Athos.

În sfârșit, mai menționăm două manuscrise alcătuite de monahul Chiril de la Mănăstirea Bisericanii. Acestea au fost semnalate în premieră de către Alexie Buzera, în revista *Byzantion*¹⁶.

În cele ce urmează, vom prezenta cota fiecărui manuscris, titlul, dacă există, iar dacă acesta nu există, vom da denumirea acestuia conform conținutului muzical liturgic, locul și data scrierii (dacă există, iar dacă nu există, o datare probabilă), notația muzicală, copistul și principalii autori.

Manuscrisul 7 are 111 foi și este românesc. Nu are titlu, dar este un antologhion conținând cîntări de la diverse slujbe, în majoritate "compuse sau traduse din grecește de Nectarie Schimonahul" în secolul al XIX-lea, așa cum nota regretatul muzicolog și folclorist Gheorghe Ciobanu pe una din foile manuscrisului. Notație psaltică hrisantică, alfabet chirilic. Locul și data compunerii: Sfîntul Munte Athos, prin anii 1877, 1880, etc. Nu se cunoaște copistul și nici locul copierii. Alți autori: Grigorie protopsaltul, Teodor Fokeos, Iacov protopsaltul.

Manuscrisul 11, româno-grec, are 115 foi și este fără titlu, cu alfabet chirilic și grecesc. Este un mic antologhion cu notație hrisantică. Probabil a fost scris în Moldova, chiar la Iași. Copistul nu este indicat. A aparținut lui Evghenie Kitre (care poate fi și copist) și lui Mareșu Constantin (1863). A fost scris între anii 1840-1860. Autorii cîntărilor nominalizați sînt: Grigorie protopsaltul, Dimitrie Suceveanu (heruvic), Iosif Naniescu (axion), Petru Peloponesianul.

Manuscrisul 12 este românesc și are 174 foi, cu alfabet chirilic și de tranziție, fără titlu, loc și datare. Este un liturghier psaltic cu notație hrisantică. Copistul este Benedict ("Vinidict") Popescu, ieromonah din Basarabia (f. 147). Locul scrierii: probabil Mănăstirea Neamț. Data copierii: probabil deceniile opt și nouă din secolul trecut. Autori de cîntări: Petru Peloponesianul, Petru Lampadarie, Grigorie întîi cîntăreț (protopsaltul), Daniil protopsaltul, Gheorghe Critos, Constantin protopsaltul, Iacov întîiul psalt. Există multe însemnări extramuzicale.

¹⁵ Prin antologhion se înțelege în muzica bisericească, o colecție de cîntări utilizate la slujbe diferite, ca: vecernie, utrenie, liturghie, aparținînd unor perioade liturgice diferite (a Triodului, Octoiului sau Penticostarului).

¹⁶ Preotul prof. Alexie Buzera a prezentat la simpozionul Academiei de Arte George Enescu, Iași, 1997, comunicarea *Chiril Monahul de la Mănăstirea Bisericanii, copist și compozitor*, în revista "Byzantion Romanicon", vol. IV, Universitatea de Arte George Enescu, Iași, 1998, p. 20-30.

Manuscrisul 20, româno-grec, are 303 foi și este fără titlu, dar datat: "1851, noiembrie, cinci zile". Locul copierii: Mănăstirea Neamț. Copist: Varlaam monah (f. 161^v și 206^f). Este un antologhion ce cuprinde cântări de la vecernie, utrenie și liturghie, preponderent în limba română, dar și în limba greacă. Autori de cântări: Gheorghe Paraskiadi (anixandare), Nectarie Frimu, Iacov protopsalt, Petru Lampadarie (polieleele, heruvice, chinonice), Grigore protopsalt, Macarie ieromonahul (*Axioanele praznicale*), Hurmuz Hartofilax (heruvice), Constantin protopsalt, Daniil protopsalt (chinonice), Gheorghe Critul (chinonice).

O mențiune specială: Varlaam monahul, copistul ms. 20, nu este, așa cum se crede, aceeași persoană cu Varlaam Arghirescu, semnat pe f. 303 a aceluiași manuscris. Acest al doilea Varlaam (Arghirescu) a fost cleric cu rang de ierodiacon la Neamț, Roman, Iași și s-a născut în 1861, deci cu 10 ani mai târziu, față de data scrierii manuscrisului. De asemenea, nu este nici o legătură între Varlaam, copistul de la Neamț și Protosinghelul Varlaam, muzicianul care a activat la Buzău.

Manuscrisul 23, româno-grec, fără titlu, are foi lipsă la început, nedatat și fără specificarea copistului și a locului, 133 foi. Este o mică antologie muzicală psaltică în notație hrisantică. A fost proprietatea lui Pantelimon ierodiaconul al cărui nume este încrustat în pielea copertii, în mijlocul unei frunze sau inimi. Alfabetul este chirilic. Conține heruvice, polieleul *Cuvînt bun*, tradus de pe cel grecesc de monahul Chiril "cîntărețul", glas VII, *Fericit bărbatul*, de "scriitoriul", adică de Chiril ieromonah, troparele de după triadicele, heruvice de Petru Efesiu, irmoase la hram (pentru împărat, egumen), în Sfînta și Marea Joi, în Sîmbăta Mare, *La Nașterea Domnului*, *La rîul Vavilonului*, heruvice de Constandin, polieleul *Cuvînt bun* al lui Hurmuz, *Heruvicile* lui Fokeos, polieleul *Cuvînt bun* de D. Suceveanu, *Axioanele praznicale* ale lui Macarie, *Binecuvîntările Învierii*. Autori de cântări: Macarie ieromonahul, Dimitrie Suceveanu, Chiril ieromonah, Petru Peloponesianul, Petru Efesiu, Hurmuz Hartofilax, Theodor Fokeos. La foaia 94 apare o compoziție corală: *Sfînte Dumnezeule*, scrisă la 3 voci de ierodiacon Filothei Moroșanu în 1913, august 27.

Manuscrisul 23 a fost scris, probabil, în deceniile cinci sau șase ale veacului trecut, chiar de monahul Chiril (doar începutul), întrucît scrisul prezintă similitudini cu alt manuscris, aflat la Biblioteca Mitropoliei din Iași. Acest manuscris și celelalte două care urmează sînt citate de Alexie Buzera în revista *Byzantion Romanicon* (1998)¹⁷.

Manuscrisul 27, româno-grec, este fără titlu, dar cu următorul colofon explicativ: "Început cu Dumnezeu cel Sfînt a antologhiei sau floarea legerii cuprinzătoare de cîntările trebuitoare într-un an de zile, atît de noapte cît de zi, adunată din multe feliuri de faciri ale multor Dascăli, ale utreniei și a dumnezeestii liturghiei. Cum și vreo cîteva ermoasă pentru hramuri și altele. Acum, a treia oară, prescrisă întru aceștia chip pre vremea domniei binecredinciosului nostru Mihail Grigoriu Sturza V, Voievod al Moldovei, fiind arhipăstoriu preasfînțitul Kiri Kir Meletie. Și prescrisă de smeritul și mai micul între cîntăreți Chiril monah și scrisă anume ierodiaconului Gherasim din Sfînta Monastire Bisericiani cu preț de trei galbeni în anul mîntuirii 1847, aprilie 27. S-au început a să scrie în aprilie 27 și s-au sfîrșit de scris la august 16" (f. 8^v). Acest amplu colofon precizează datele esențiale privind manuscrisul, astfel: anul scrierii—1847, locul—Mănăstirea Bisericiani, numele copistului—Chiril monahul. Este un antologhion sau "floare alegere". Are multe însemnări și consemnări de nume (Popovici Gh., Popescu Ion, T. Moroșanu, preotul Nicolae Cojos, Ghermano, ieromonahul Irotei, ș.a.). Principalii autori de cântări sînt: Iacov întîiul psalt, Nekifor, Calinic ieromonahul, Ioan protopsalt, Grigore protopsalt, Daniil protopsalt, Kir Petru Lampadarie Peloponesianul, Hurmuz Hartofilax, Nectarie Tripoleos, Gheorghe Critul, Constantin protopsalt, Petru Vizantie. Manuscrisul este menționat de Alexie Buzera (vezi nota anterioară).

Manuscrisul 31/49, româno-grec, face parte din familia celor prezentate anterior (ms. 27 și ms. 23). La f. I apare cu litere chirilice un titlu asemănător la început cu cel din cartea lui Nectarie Frimu (*Tomul al III-lea*, 1840), dar cu actualizarea datelor despre domnitor, mitropolit, ș. a. "Antologhie sau floarea legerii cuprinzătoare de cîntările bisericestii pe meștesugul psaltichiei într-un an de zile, la utrenie și la dumnezeiasca liturghie, precum să arată cuprinderea ei, scrisă în vremea ocîrmuirii prințului Nicolae Ștefan Conachi Vogoride și în vremea arhipăstoriei Înalt Preasfînțitului D. D. Sofronie Miculescu, Mitropolit Moldaviei și Sucevei și cavalier a mai multor ordine. Scrisă de smeritul monah Chiril, cîntăreț din Mănăstirea

¹⁷ Revista *Byzantion Romanicon*, vol. IV, revistă de arte bizantine, Universitatea de Arte George Enescu, Iași, în studiul *Chiril Monahul de la Mănăstirea Bisericiani, copist și compozitor*, p. 21-22.

Bisericiani și dată monahului Ignatie din aceași mănăstire cu preț 131 lei și parale, 10, 1858, aprilie 30". Deci, data copierii este 1858, locul: Mănăstirea Bisericiani, copist: Chiril monah. Este, de asemenea, un antologhion de 287 foi, prezentat pe scurt de Alexie Buzera (vezi nota anterioară). Autori de cântări: Gh. Paraskiadi, Kiril monah, P. Lampadarie, Iacov protopsaltul, Daniil protopsaltul, Hurmuz Hartofilax, Constantin protopsalt, Petru Vizantie, Macarie ieromonah, Petru Efesiu. În marea lor majoritate sînt cântări în limba română și doar cîteva grecești, ceea ce arată succesul luptei pentru *românizarea* cântărilor, mai ales după 1850.

Manuscrisul 36 este românesc, cu litere latine, scris în secolul XX la Mănăstirea Neamț. Titlul este bătut la mașină: "Slujba Acoperămîntului Maicii Domnului care se serbează la 1 octombrie. Dimpună cu alte cântări frumoase compuse și aranjate pe note și cuvinte de mine însumi s-au scris în timpul P. S. Sale Episcop Nicodim Munteanu actual stareț al Sfintei Monastiri Neamțu, pe care o dăruiesc Bisericii cu hramul Sfinții Voievozi din Monastirea Războieni, județul Neamț. Protosinghel Gherasim Stamate, cîntăreț și profesor de cîntări Mănăstirea Neamțu, 1928". Pe verso-ul foii de titlu apare o "încunoștiințare" a lui Gherasim Stamate, care spune că s-a apucat să aranjeze pe note aceste cîntări pentru că nu se află în *Idiomelarul* lui Dimitrie Suceveanu. Așadar, manuscrisul cuprinde o singură slujbă, cea a *Acoperămîntului Maicii Domnului* scrisă de un singur autor, fapt mai rar întîlnit pînă acum (între anii 1927-1928). Cele mai multe cîntări sînt semnate de Gherasim Stamate. Autorul a copiat în mai multe exemplare acest manuscris și a dedicat cîte o copie unor biserici mănăstirești, ca: *Sfinții Voievozi* din Mănăstirea Războieni (județul Neamț), copie terminată în 1927, bisericii *Sfîntul Nicolae* a Mănăstirii Rîșca (Fălticeni) și bisericii *Schimbarea la față a Domnului* din Mănăstirea Slatina (județul Bacău), copie terminată în 1928¹⁵.

Manuscrisul 44 este românesc, scris cu caractere latine, are 135 de foi. Nu are menționat titlul, ci doar numele copistului și data, astfel: "Sfîrșit și lui Dumnezeu laudă, Neculai Țura. Data terminării copierii: 1889, iunie în 10 zile". Este un antologhion psaltic, de la sfîrșitul secolului trecut, cînd procesul *românizării* cântărilor era desăvîrșit și nici o cîntare grecească nu este menționată, căci după secole de dominație greacă, vechea limbă oficială fusese izgonită total din biserica românească. Autorii manuscrisului sînt: Varlaam, Iosif Naniescu Mitropolitul, Petru Lampadarie. Manuscrisul conține: heruvici pe glasuri, heruvici din Postul Mare, axioane (la pag. 36), *Podobiile* celor opt glasuri (la pag. 63), cîntări de la utrenie, polieele, *Fericit bărbatul* ("mai de obște"), *Lumină lină*, *Răspunsurile* mitropolitului Iosif Naniescu. Sînt și iscălituri ca: I. Popa, I. V. Popa, Anton Vasile și preot Gh. Rojniță de la Talpa, județul Neamț și Hlăpești (ultimul deținător al manuscrisului 44, înainte ca acesta să ajungă la Mitropolie).

Manuscrisul 105 este românesc, scris în alfabetul chirilic din perioada de tranziție. În volumul cu numerele 104-105, într-adevăr sînt două cote (104-105) și două cărți diferite. Prima carte nu este un manuscris, ci o tipăritură, anume *Irmologhionul* apărut la Iași, în 1848, aparținînd lui Dimitrie Suceveanu, iar a doua carte este un manuscris psaltic, destul de voluminos, din care au fost rupte unele foi, iar la mijloc adăugate alte foi îngrijit scrise. Așadar, manuscrisul propriu-zis are cota 105, așa cum corect menționa Gheorghe Ionescu și cum de altfel este scris pe foaia de gardă (verso) în colțul drept al acesteia. Pe fața primei coperti este imprimat în piele numele copistului: Hariton ierodiacon, nume care apare și pe alte foi, însoțit și de alte informații.

Asupra acestui manuscris de la Biblioteca Mitropoliei planează unele incertitudini, întrucît a fost și este considerat¹⁶ un manuscris de cîntări bisericești de Gh. Paraskiadi, ceea ce este greșit. S-ar putea conchide din acest mod de exprimare că manuscrisul ar fi reprezentativ pentru creația muzicianului Gheorghe Paraskiade sau că acesta l-ar fi scris, ceea ce este complet eronat. Eroarea vine de la o însemnare de la începutul ms 105 (foaia I'): "Ale lui Paraskiadi, protopsalt Sf(i)n(tei) Mitropolii. Rînduiala vecernii cei mari. Anicsandarile lui Gheorghii Paraskiadi, protopsalt al Sf(intei) Mitropolii Moldavii. Glas al optulea Ni". Aceste anicsandare sînt scrise pe opt foi și, apoi, la foaia a noua apare cîntarea *Fericit bărbatul* cu următoarea însemnare: "Fericit bărbatul însă numai stihurile cele alese precum se obicinuiescu a să cînta mai îndeopște pe glasu 8-le Ni". Se vede că la acest psalm (*Fericit bărbatul...*) nu mai apare numele autorului, în schimb se menționează: "stihurile acestea se obicinulesc a se cînta mai îndeopște pe glasul al 8-le". Dacă

¹⁵ Aceste copii ale ms. 36 nu au ajuns la destinație, ci se află la Biblioteca Mitropoliei din Iași. Menționez că între aceste copii există și unele mici diferențe.

¹⁶ Gheorghe C. Ionescu, *Lexicon...* op. cit., 1994, p. 276.

autorul ar fi fost Gheorghe Paraskiadi, numele lui ar fi fost indicat din nou, ceea ce copistul nu a făcut pentru că era vorba, probabil, nu de o piesă de autor, ci de o cîntare generalizată în acea vreme. Considerăm insuficient argumentată afirmația lui Gheorghe C. Ionescu cum că acest *Fericit bărbatul...* (f. 9^r) ar fi creația lui Gheorghe Paraskiadi. Nici cîntările a treia din ms. 105 (f. 12) și a patra (f. 18) nu aparțin lui Gheorghe Paraskiadi. La polieleul al IV-lea este menționat traducătorul Dimitrie Suceveanu, "sluger Lampadar Sf. Mitropolii" (f. 18), fără a se face referiri la autor. La a cincea cîntare din ms. 105 (f. 25^v) se spune că aparține lui Ioan protopsalt, cum dovedește însemnarea: "Aliluia după apostol, facirea lui Ioan protopsalt, ehul I, Pa". Așadar, studierea atentă a cîntărilor din ms. 105 nu confirmă expresia lui *ale lui Paraskiadi* de la f. 1^r, ci o corectează, în sensul că în acest manuscris, o singură cîntare din *Anixandare* este cu certitudine a dascălului grec adus la Iași de mitropolitul Veniamin. Tot lui poate să-i aparțină și *Fericit bărbatul*, în glasul VIII (f. 9). În rest, numele lui Paraskiadi nu mai apare menționat niciodată în cele 230 de foi ale ms. 105.

În concluzie, acest manuscris reprezintă o "adunare de cîntări bisericești", realizată de "smeritul între ierodiaconi, Hariton Vasiliu din Sf. Monastire Horaița", așa cum glăsuiește o însemnare de pe spatele foii de gardă. Referitor la vremea scrierii ms. 105, sîntem siguri că durata acesteia este ceva mai lungă, începînd din 1866 (f. 124^v) sau chiar mai înainte, din 1856-1857 (vezi f. 93^v) și continuînd pînă în anul 1879 (vezi foaia de gardă)¹⁷. Dintre autorii melodiilor sau traducătorii din grecește cităm: Gheorghe Paraskiadi, Slugger Dimitrie Lampadar al Sfintei Mitropolii, Ioan protopsalt, Teodor Fokeos (heruvica, chinonice săptămînale), Nectarie Frimu, Nectarie Preotul (chinonice), Grigorie protopsalt (*La rîul Vavilonului*), Anton Pann, Iosif Naniescu (*Răspunsurile mari*), Petru Efesiu (heruvica), Petru Lampadarie, Constantin protopsalt, Varlaam protopsalt, Daniil întîiul Psalt, Macarie ieromonah. Manuscrisul 105 este reprezentativ pentru repertoriul muzicii bisericești în perioada de după începutul modernizării notației, deci din vremea lui Veniamin Costachi și pînă în deceniul al nouălea. Acesta, ca și alte manuscrise prezentate anterior, nu cuprinde nici o cîntare scrisă în limba greacă, ci numai cîntări în limba română, unele semnate de greci, dar traduse în românește, iar altele compuse de principalii psalți români ai secolului al XIX-lea: Macarie ieromonah, Nectarie Frimu-Tripoleos, Varlaam, Anton Pann, Dimitrie Suceveanu, Iosif Naniescu.

Manuscrisul 107, greco-român, îi lipsește începutul. Are 116 foi. Este singurul manuscris în notație cucuzeliană, aflat la Biblioteca Mitropoliei din Iași. Alfabet grec și chirilic. Nu are data scrierii, numele copistului și locul. Datele din interiorul ms. 107 demonstrează că acesta a fost scris între 1790-1810, la o mănăstire din Moldova sau poate chiar în Iași. Dovada principală în acest sens, o constituie, pe lîngă notația cucuzeliană, și repertoriul românesc existent în el din care citez: *Anixandarele moldovenești*, ("a lui Iosif monahul", f. 104), *Lumină lină* (f. 1-2^v), *Evloghitarele românești* (f. 5^v și celelalte), *La rîul Vavilonului* (f. 25^v). Scrierea ms. 107 la Iași ne este sugerată între altele de existența unei cîntări semnate de Nikifor Cantuniari care are mențiunea: "ποῖμα κύρ Νικηφόρου κατ'αἵτησιν τοῦ Δημητράκι" ("poima kyr Nichiforu cat' etisin tu Dimitrachi"). Acest Dimitrachi trebuie să fi fost vreun boier ieșean, știut fiind că protopsaltul grec avea legături cu unii din aceștia. Autori și categorii de cîntări: Iosif monahul (anixandare), Kir Petru Lampadarie (f. 9^v: polieleu, heruvica, chinonice), Kir Nikifor [(*Τὴν Σιόν, Ἀλλιλοῦεια, Εἰπὶ τὸν ποταμὸν Βαβυλόνοϋ*) (*Tin Sion, Aliluia, Epi ton potamon Vavilonos*) f. 17^v], Kir Anastasiu (polieleu), Kir Vasiliu, Ștefan Vizantiu (f. 53^r), Petru protopsaltul Vizantie (chinonice).

Manuscrisul 108 este grecesc și are 184 pagini. Evidențiem un fapt mai rar întîlnit în lumea manuscriselor: numerotarea paginilor și nu a foilor. Notație muzicală hrisantică. Nu are titlu, dată, locul scrierii și numele copistului. Lipsesc primele patru foi. După conținut este un irmologhion-catavasier eminemamente grecesc. Pînă la pagina 124 sînt catavasii, iar după acestea urmează *prosomiile* pe ehuri, *Prosomiile Paștelui*, slujba înmormîntării (p. 146), *Stihologiile laudelor* de Hurmuz Hartofilax (pag. 156), *Entitle*, glas VIII (pag. 163). A fost copiat de un român prin deceniile 3-6 (secolul al XIX-lea).

Manuscrisul 109, greco-român, are 78 foi, dar multe foi au fost rupte de la început, de pe parcurs și de la sfîrșit. Are cîntări adăugate de altă mînă, însemnări muzicale și extramuzicale. Este un antologhion nedatat, fără indicarea numelui copistului și a locului. Conține: *Stihurile Vecerniei Sf. Nicolae*, *Condacul* și *sedelne* ale sărbătorii *Sf. Nicolae*, heruvica de Petru Vizantie protopsalt, chinonice, polieleu, doxologie de

¹⁷ Pe spatele foii de gardă există scrisă de mîna lui Hariton următoarea însemnare: "Această carte ce cuprinde cîntări bisericești este a smeritului între ierodiaconi, Hariton Vasiliu, din Sf. Monastire Horaița, preascrie (prescrie sau recopiate, n. a.) de numitul mai sus și spre știință am însemnat. 1879, iunie, 30. H. Vasiliu."

Iacov protopsaltul în glas I tetraphonos, glas III și glas IV. Sfirșitul este rupt. Traducători și creatori muzicali sînt: Petru Vizantie, Iacov protopsaltul. A fost scris, probabil, în deceniile 4-6 (secolul XIX) cu litere grecești și chirilice.

Manuscrisul 110, greco-român, are 131 foi și conține cîntări liturgice, dar și texte laice adăugate mai tîrziu. Are multe însemnări din viața cotidiană domestică. Nu are însemnate data, locul scrierii și numele copistului. La origine a fost un heruvico-chinonicar în notație hrisantică, la care au fost adăugate podobii în limba greacă, axioane în limba română de Macarie ieromonah, *Iată mirele vine în miezul nopții, Cînd slăviții ucenici*. A fost scris, probabil, în deceniile 4-6 (secolul al XIX-lea). Autori: Petru Lampadarie, Daniil protopsalt, Ioan protopsalt, Hurmuz Hartofilax, Grigorie protopsalt, Petru Vizantie. Sînt consemnați ani dintr-o lungă perioadă de timp: 1850 (f. 1^v), 1870, 1877, 1888 (f. 109), 1912 și nume ca Ștefănescu, 1938, Mănăstirea Bistrița, Dobrușa, Cernica (f. 131), Vasiliu Gheorghe, D. Ștefănescu Dohovnic (1870), Preot V. Ștefănescu ("Amintire de la iubitul meu tată, februarie, 1912"). Acesta este un manuscris important întrucît conține atît *Axioanele praznicale* ale lui Macarie, cît și sursele grecești ale acestora (vezi f. III^r și f. 121).

Manuscrisul 111, greco-român, voluminos (are 237 de foi), scris în alfabet grecesc și chirilic. Nu este datat, nu are indicat locul scrierii, numele copistului, are foi rupte la început. Pe foaia 1^r cineva a adăugat tîrziu, cu creionul, însemnarea: "Utrenier scris de mână cu litere grecești", ca un fel de titlu explicativ care însă nu concordă întru totul cu conținutul manuscrisului. Ms. 111 este, după cuprins, un antologhion muzical incomplet întrucît conține doar cîntări de la utrenie și vecernie, lipsindu-i slujba liturghiei. Autorii și principalele cîntări sînt: Ioan protopsaltul [anixandare în limba română, polieleu, glas I, Πάσα πνοή (*Pasapnoi*), în limba greacă], Calinic ieromonahul (anixandare, glas VIII, Ni, în limba română), Gheorghe Critul [Μακάριος ἀνὴρ (*Macarios anir*)], în limba greacă, doxologie, glas VIII, în limba greacă, Iacov protopsaltul (Κεκραγάρια – checragariile celor 8 glasuri, doxologii în limba greacă), Kir Anastasiu (polieleu, glas VIII, în limba greacă), Grigorie Lampadarul (polieleu, doxologii în limba greacă), Daniil protopsaltul (polieleu, glas IV, în limba greacă), Petru Peloponesiul (polieleu, glas V, în limba greacă), Petru Lampadarie doxologii, [Εὐλογητός εἰ Κύριε (*Evloghitos i kirie*)], în limba greacă, Kir Petru ieromonah [Ἀντιφῶνα ψαλόμενα εἰς ταῖς εορταῖς (*Antifona psalomena is tes eortes*)], ihos leghetos, în limba greacă, Visarion ieromonah (f. 226^r, *Doxologie în limba greacă*, f. 10^v, *anixandare moldovinești*, Polieleu, glas VI, în limba greacă, *evloghitarele moldovenești scoase de pre cele grecești*, glas V), Kir Visarion f. 150^v – [Εὐλογητάρια Μαρμοσίνα (*Evloghitaria Marmosina*)], ihos pl. a I, f. 226^r - *Doxologie în limba greacă, Anixandare moldovinești*, Hurmuz Hartofilax (doxologie, glas II cromatic, în limba greacă), Hrisant Lampadarul [Ἅγιος ὁ θεός (*Aghios o Theos*)], ihos Di, în limba greacă.

Acest manuscris este important pentru cunoașterea creației lui Visarion ieromonahul de la Neamț întrucît cuprinde cinci lucrări, care-i poartă semnătura. Există unele indicii că ms. 111 a fost scris la Neamț.

Manuscrisul 129 este un manuscris grecesc, care conține cîntece laice grecești, franceze, italiene, turcești ș. a. Titlul manuscrisului consemnează data și locul scrierii, numele copistului și al autorilor. Iată acest titlu: *Semaghia, sarchia și bestele... care s-au adunat în această carte de mîna lui Nikifor Cantuniari și arhidiacon al bisericii Antiohiei, la Iași. În sfînta și venerabila mănăstire Golia, 1813. Arhidiaconul Nikiforos*. [(Συνηθοποίησαν ἐν τῇ δὲ βίβλῳ διὰ χειρὸς Νικήφορου Καντουνιάρη τοῦ Χίου καὶ Αρχιδιάκονου τοῦ τῆς Ἀντιοχείας θρόνου Ἰασίων. Ἐν τῇ Ἱερᾷ καὶ σεβασμίᾳ μονῇ τῆς Γκόλιας ᾧων. Αρχιδιάκονος Νικήφορος). (*Sinitrithisan en ti de vivlos dia hiros Nikiforos Kantuniari tu Hiu che arhidiaconu tu tis Antiohias thronu Iasion. En ti Iera che sevasmia moni tis Golias, 1813. Arhidiaconos Nikiforos*)]. Manuscrisul a aparținut lui Constantin Negruzzi, după cum rezultă din următoarea însemnare: "Și este proprietatea lui Constantin Negruzzi cumpărată în Iași pentru 100 de aspri." [(“Καὶ τόδε κτίμα Κωνσταντίνου Νεγρούτζη ἀγορασθέν ἐν Ἰασσίῳ 1830 δεκ...”). (“Ke to de ctima Constantinu Negruzzi agoresthen en Iassio, 1830, decaton aspri”). O altă însemnare: "Și această proprietate aparține arhidiaconului Antiohiei a cărui patrie este renumitul Hios". [(“Καὶ τοῦτο κτίμα Νικήφορου ὑπάρχει αρχιδιακόνου Ἀντιοχείας οὗτινος πατρίς περίφημος ἡ Χίος”). (“Che tuto ctima Nikiforu iparhi arhidiaconu Antiohias utinos patris perifimos i Hios”). Numerotarea originală a manuscrisului începe cu cifra 1, dar după patru pagini nenumerate se continuă pînă la 346. În realitate, manuscrisul cuprinde doar 314 pagini și este scris foarte ordonat de muzicianul grec Nikifor Cantuniari, care a trăit un timp la Iași. La pagina 1 începe șirul partiturilor muzicale psaltice, marcat de un subtitlu: *Semaghia pe ehuri alese în diferite timpuri de la diferiți creatori. A lui Kir Petru*

Peloponesiul. Macam huseini A' usul ot. [(Σεμαγιά κατ' ἦχον συντεθέντα κατὰ διαφόρους καιρούς παρὰ διαφόρων ποιητῶν τοῦ κῆρ Πέτρου Πελοποννήσου. Μακάμ Χουσεϊνί Α' οὐσοῦλ οτ). (*Semaghia cat'ihon sintethenta cata diaforus cherus para diaforon politon tu chir Petru Peloponesiu. Makam huseini A' usul ot*)]. Această însemnare dă informații asupra modului de organizare a cîntecelor *semaghia* din volum, arătînd că aceasta s-a făcut conform celor opt glasuri ale psaltichiei. La fiecare cîntec există indicații despre vechimea, proveniența, autorul melodiei: “a lui Petru”, “palaion”, “a aceluiași”, “Petru”, “Petru Vizantiu”, “Nikiforu”, “melos de Nikiforu”, “notat de Nikifor din auzite”, “cuvinte și melodia ale lui Iacov protopsaltul”, “anonim”, “aravicon”. Grupul cîntecelor în glas I se încheie la pagina 64, iar la pagina 65 începe cu un mic și elegant frontispiciu floral, glasul al III-lea (glasul al II-lea lipsește). În continuare apar: glasul IV de la pagina 81 pînă la pagina 160, glasul V de la pagina 161 pînă la 192, glasul VI de la pagina 193 pînă la pagina 222, glasul VII de la pag 223 pînă la pagina 262, glasul al VIII-lea de la pagina 263 pînă la 346. La sfîrșitul acestei colecții de cîntece laice, după pagina 346, apare un indice al cîntărilor gîndit și realizat alfabetic (14 pagini nenumerate). Primele trei litere ale alfabetului grecesc lipsesc, așa că indicele începe cu litera delta și nu cu alfa. Diverse nume, funcții, ocupații, ranguri nobiliare românești, grecești sau turcești apar în unele însemnări (în afară de cele menționate anterior), astfel: Postelnicul Gheorghe Suțu (pagina 310), Postelnicul Dragumanachi Suțu (pagina 328), Beizade Dimitrache (pagina 303), Beizade elev (pagina 291), Arhontele Căminar Athanasie Hristopulos (pagina 26), Kirus Grigorios Irinupoleos-cathigumenul Goliei, Iași (pagina 345), Gelepi Theodorachi Negri (pagina 217), Ismailiu Vasiliku (pagina 287), Ahmet Aga (pagina 336), Sultan Selim (pagina 346), Dervis Damaskinos (pagina 221). Iată și categoriile de cîntări clasificate pe diverse criterii (gen literar, etnie, țară): *semaghia*, *sarchi*, *negmes aravicon*, *bestes*, *semui*, *vachicon* (bahică, bahic), *encomion*, *ec ton liricon*, *figaned* (țigănesc), *gallicon*, *italicon*.

Importanța deosebită a manuscrisului constă în faptul că prin acesta se poate reconstitui, ca într-o frescă vie, muzica la modă în ultimele decenii ale secolului al XVIII-lea și în primele decenii ale veacului următor. În cadrul acestei fresce muzicale se observă predominarea melodiilor grecești, care păstrau structurile ehurilor psaltice. O puternică influență orientală se manifestă prin cîntecele arabe, turcești sau persane chiar, prin stilul melodic plin de cromatisme precum și în interpretarea colorată, plină de arabescuri și de pătimase vaiete și suspinuri. Existența unor cîntece occidentale din Franța ca *Si le roi m'avait donné Paris* (pagina 73), *Une jeune meunière voulant s'en moudre son plaisant* (pagina 333), sau din Italia ca *Io son benato* (pagina 314), dă, prin contrast, o și mai vie culoare acestui veritabil tablou muzical de epocă. Desigur, volumul cuprinde cîntece de factură cultă compuse de autori muzicali cunoscuți în cea mai mare parte. Principalul compozitor este și aici Petru Lampadarie Peloponesianul, prescurtat adesea Petru. Ceilalți compozitori sînt Iacov protopsaltul și Petru Vizantie. Se remarcă prezența lui Nichifor Cantuniari, care ocupă locul al doilea în acest manuscris, în ceea ce privește numărul lucrărilor proprii. Date prețioase despre acest muzician grec naturalizat la Iași aflăm din acest manuscris. Așa de exemplu sîntem informați că l-a avut ca profesor pe Iacov protopsaltul. Manuscrisul mai este important fiindcă în el există și cîntece din folclorul sud-european și oriental “tonisite” de Nichifor, deci are și aspectul unei colecții muzicale de folclor inițiată în partea orientală a Europei, cu mult înainte de cele occidentale. Menționăm că în cîteva manuscrise de la Biblioteca Academiei Române există multe dintre cîntările copiate sau compuse de Nichifor Cantuniari. Se pare că ms. 129 de la Biblioteca Mitropoliei ieșene este primul de acest fel, scris la Iași, fiind datat, localizat și iscălit.

Manuscrisul 144 este românesc, scris în alfabet chirilic la începutul secolului al XX-lea. Se remarcă scrisul foarte îngrijit și utilizarea mai multor culori. Are titlu și datare, după cum urmează: “Privegheriul ce conține toate cîntările necesare la Priveghieri, ale înserării ceii mari pînă la Dumnezeu este Domnul, întocmite după ifosul Sfîntului Munte Athos. Cîntările acestea sînt adunate de la mai mulți profesori români și greci, dupre originale, unele sînt traduse iară altele compuse după cum arată această carte de mai micul între frați ierodiaconu Onufrie Bratu Săceleanu, 1908, aprilie 23”. Conține 195 de foi, numerotate tîrziu de Sebastian Barbu-Bucur, după cum rezultă din însemnarea de pe foaia 195. Numele copistului: ierodiacon Onufrie Bratu. Data: 1908, aprilie 23. Locul nu este indicat, dar poate fi Sfîntul Munte Athos, întrucît cîntările au fost “întocmite” după “ifosul Sfîntului Munte Athos”, în majoritate sînt cîntări de părintele Nectarie. Din punct de vedere al conținutului liturgic și muzical este un *Priveghier* care cuprinde doar

cântările mai importante de la slujba Vecerniei. Titluri de cântări și principalii autori: Ioan Damaschinul (*Doamne, strigat-am*), Ioan Cucuzel, Hurmuz Hartofilax, Iacov (*Dogmaticile celor 8 glasuri*), Lampadarie, Macarie ieromonahul (*Dogmaticile Vecerniei*), Manoil (*Fericit bărbatul*, glas I, II, VIII), Părintele Nectarie (*Anixandarele mijlocii* și traduceri ca: *Dogmaticile lui Iacov*, *Mathimă la Sfântul mare mucenic Dimitrie*, *Mathimă la sărbătoarea Maicii Domnului* "tonisită de Nectarie").

Manuscrisul 145 este "frate" cu manuscrisul 144 de la aceeași bibliotecă și reprezintă volumul al II-lea al *Privegheriului* prezentat anterior. Are aceleași caracteristici generale ca și ms. 144. Și titlul este asemănător, cu două deosebiri, și anume: una se referă la conținut, cartea fiind un *Priveghier-Utrenier* și alta la numărul volumului și anume, tomul al doilea al *Privegheriului*. Are 196 de foi, ultimele fiind nescrise. Numele copistului: Onufrie Bratu (Săceleanu). Data: 1908, iulie 8 (trei luni mai târziu față de primul volum). Din punct de vedere muzical-liturgic, acest *Priveghier* conține cântările mai importante de la slujba Utreniei, fiind așadar un *Utrenier* din care lipsesc sedelnele, antifoanele celor opt ehuri, stihirile laudelor și voscresnele. Autorii cântărilor și titlurile principale de cântări: Petru Lampadarie (Petru Poloponesiul: Polieleu, glas V și *Slava polieleului*, *Binecuvântările*, glas V, *Slavoslovie*, glas II), Daniil întâiul cântăreț (polieleu, glas II, *Slavoslovie*, glas VII), Iacov (*Toată suflarea*, pe cele opt glasuri), Mihalache din România (*Toată suflarea de la Evanghelii*, glas VIII), Hurmuz Hartofilax (*Polieleul Născătoarei de Dumnezeu*, glas IV leghetos Vu, Polieleu, glas VIII și *Slava la Polieleu*), Teodor Fokeos (polieleu, glas VIII, slavoslovie, glas II), Petre Vizantie (slavoslovie, glas V ke), Meletie Sisaniu (slavoslovie, glas II), Anastasie Larsino (polieleu, glas IV), Macarie ieromonahul "român bucureștean" (traducerile polieleul lui Hurmuz, glas VIII și *Slava polieleului*, glas IV), Anton Pann (*Al doilea psalm Mărturișii-vă Domnului*, glas V pa), Grigorie Visarion "duhovnicul din Sf. Mănăstire Neamțul" (polieleu, glas leghetos vu, slavoslovie, glas VIII), Dimitriță Suceveanu (*Binecuvântări*, glas V ke, *Ușile pocăinței*, glas VIII ni), Părintele Nectarie Schimonahul (polieleu, glas leghetos vu, traducere după Anastasie Larsino, polieleu, glas VI, compus de părintele Nectarie, *Polieleul Născătoarei de Dumnezeu*, glas VIII, traducere din Teodor Fokeos, slavoslovie, glas leghetos, slavoslovie, glas VI), Gherontie "ieromonah român prodromit" (polieleu, glas VIII).

Manuscrisul 146-147 face parte din familia manuscriselor caligrafiate în primul deceniu al secolului al XX-lea de Onufrie Bratu, așa cum o demonstrează aspectul lui exterior foarte îngrijit. Este legat în piele fină de culoare roșie-stacojie, imprimată cu chenare florale aurii. Hîrtia are filigran (o stea cu cinci colțuri). Are 279 de foi scrise și numerotate de copişti și încă 12 foi la început, nenumerate. După foaia de gardă apare o partitură psaltică cu axionul *De tine se bucură*, glas V, de Ștefan Popescu. Titlul este scris pe foaia a cincea nenumerotată, astfel: *Liturghierul Sf. Ioan Gură de Aur ce conține toate cântările necesare bisericii: heruvice, axioane, chinonice și toate pînă la finitul Liturghiei. Întocmai după ifosul Sfântului Munte. Toate aceste cântări sunt adunate de la mai mulți protopsalți români și greci, unele sunt traduse, iar altele compuse duple cum arată titlul lor de Sf. Sa Părintele Nectarie Românul protopsalt. S-au scris în chinoviul românesc cu patronul Botezul Domnului. S-au prescriș de Onufrie Ierodiaconul Prodromitul, la anul mântuirii 1904, iunie, 28. La foaia 10 nenumerotată apare o Scară sau însemnare a cântărilor ce se află întru această carte care începe cu Sfinte Dumnezeule tradus de Nectarie Schimonahul, Căți în Hristos, Crucii Tale, Aliluia, apoi sînt date heruvicele mici (f. 16) și heruvicele mari (f. 40), axioane compuse a mai multor dascăli (f. 82'), axioane grecești compuse de Nectarie Schimonahul (f. 120'), irmoasele de peste tot anul compuse de Macarie ieromonahul "Bucureșteanul", chenonice duminicale (f. 143), chenonice de peste săptămîină (f. 164), chenonice anuale (f. 199), heruvice care se cîntă la Liturghia mai nainte sfînțită, răspunsurile la Liturghia Sfîntului Vasile, irmoasele calofonice "a lui Balasie", axion "melodie națională" a lui Ștefan Popescu (glas VI) și un chinonic (ultima piesă din ms. 146-147). Numele copistului: Onufrie Bratu. Anul și locul: 1904, iunie, 28, Schitul Prodromu din Sfîntul Munte Athos. Autori și titluri de cântări: Ioan Cucuzel (*De tine se bucură*, traducere de Nectarie Schimonahul), Petru Peloponisiu (chinonice de peste săptămîină, traducere de Nectarie Frimu, chinonice la unele sărbători de peste an, traducere de Nectarie Frimu), Balasie (irmoase calofonice), Hurmuz Hartofilax (chinonic, traducere de Nectarie Frimu), Gheorghe Critul (chinonice la 1 septembrie, traducere de Nectarie Frimu), Constantin protopsaltul (heruvic, glas I, heruvic mari, chinonice la sfînțirea bisericii), Teodor Fokeos (heruvic mari și mici, chinonice duminicale, chinonice la sărbători, traduse de Părintele Nectarie protopsaltul), Hristodul Gheorghiu (axion, traducere de Nectarie protopsaltul), Petru Efesiul (heruvic mari, traducere de Nectarie Frimu), Macarie ieromonahul*

Bucureșteanul (axioane, glas VIII și glas VII, irmoasele de peste tot anul, alte traduceri), Anton Pann (axion), Nectarie Frimu (axioane, glas III și glas V, traduceri ale unor chinonice de diverși autori greci, *Heruvic*, glas V), Dimitriță Suceveanul (heruvic, glas IV, axion, glas II), Ștefan Popescu (axion, glas V, *De tine se bucură* și *Axion național*, glas V), Grigorie Scofariu (axion, glas IV și irmos, glas II, "viersuit" de Nectarie protopsaltul), părintele Nectarie Românul protopsaltul (*Sfinte Dumnezeu*, glas II, *Câți în Hristos*, *Crucii Tale* la călugării și hirotonie, heruvic mici și mari, de Teodor Fokeos - traduceri, heruvic de Grigorie protopsaltul - traduceri), heruvic mari de Constantin protopsaltul și heruvic, glas I, axioane grecești, chinonice, axion, glas I, compuse de Nectarie protopsaltul.

Manuscrisul 148 este un "alter ego" al manuscrisului 144 de la Biblioteca Mitropoliei din Iași avînd același conținut și același copist (Onufrie Bratu Săceleanu), doar anul prescrierii diferă: 1906, noiembrie 24, deci cu doi ani înainte de ms. 144. Așadar, acesta din urmă a fost copiat probabil după ms. 148. Este un priveghier-vecernier cu aceiași autori și cîntări ca și ms. 144.

Manuscrisul 149 este originalul după care Onufrie Bratu a copiat ms. 145 al Bibliotecii Mitropoliei Moldovei în 1908, iulie 8. Reprezintă tomul al doilea al *Priveghierului-Utrenier* realizat de copistul menționat anterior și are aceleași cîntări ca și ms. 145. Anul și data copierii diferă, fiind: 1907, luna februarie, în 28. Este sigur că unele din cîntările publicate de Dometie Ionescu în *Antologia* sa tipărită în anul 1908 la Tipografia Cărilor bisericești din București se află și în manuscrisele copiate de Onufrie Bratu la Muntele Athos în primul deceniu al secolului XX.

În finalul prezentării celor cinci manuscrise copiate de desăvîrșitul caligraf român Onufrie Bratu Săceleanu cu multă răbdare și migală și cu simțul proporțiilor și al îmbinării armonioase a culorilor, trebuie să atragem atenția asupra unei inadvertențe nedorite privind modul de cotare și inventariere a unora dintre acestea. Manuscrisele scrise mai tîrziu au primit drept cotă un număr mai mic (144, 145), iar cele scrise mai devreme, care au servit drept model în copierea celorlalte, au drept cotă un număr mai mare (148, 149). Numele acestui excelent caligraf, Onufrie Bratu, apare în *Lexiconul* lui Gheorghe Ionescu unde este pomenit ca întocmitor al unei *Antologii psaltice* aflată la Mănăstirea Suzana unde este utilizată și astăzi în practica de la strană și ca autor al unei *Slave* dedicate maicei Agata Manolescu în 1926¹⁸. Numele Onufrie mai apare în ms. 149 de la Biblioteca Mitropoliei din Iași (f. 189) în dreptul unei slavoslovii astfel: *Slavoslovie a lui Onufrie Vizantiu tradusă de sfinția sa Părintele Nectarie Schimonahu "întâiul profesor de cîntări"*. Aceasta însemnare nu dovedește paternitatea muzicală asupra acestei slavoslovii în glas VII pe zo a lui Onufrie Bratu, întrucît Onufrie Vizantiu este alt creator de muzică bisericească (așa cum ne-a atras atenția cel mai bun cunoscător al manuscriselor de la Athos, părintele Sebastian Barbu-Bucur). Un alt nume de muzician mai rar consemnat de același manuscris 149 (Biblioteca Mitropoliei Moldovei, Iași), este Zamfirache (la f. 205), după cum dovedește însemnarea: *Slavoslovie (glas VIII) a lui Zamfirache din România, tradusă din nou de Cuvioșia Sa Părintele Nectarie, profesor și compozitor de cîntări*.

În concluzie, putem afirma că Onufrie Bratu Săceleanu este unul dintre cei mai importanți caligrafi muzicali români, care a revigorat arta scrisului muzical psaltic în secolul nostru, contribuind în același timp la propagarea tradiției muzicale atonite pe meleagurile românești. Preluarea drept model a manuscriselor lui Onufrie Bratu de către monahi contemporani și alcătuirea unor replici actuale la manuscrisele lui ar duce la reînvierea acestei vechi arte la cumpăna mileniilor al doilea și al treilea.

Manuscrisul 150 reprezintă o copie a ms. 146-147 prezentat anterior. Titlul arată și aici că este vorba despre un voluminos liturghier, care conține *Toate cîntările necesare bisericii întocmai după ifosul Sfântului Munte, adunate de la mai mulți profesori români și greci, unele traduse, altele compuse de Sf. Sa Părintele Nectarie Schimonahul. S-au scris de mai micul între frați Onufrie Bratu Ierodiacon Săceleanu la anul Mântuirii 1909, martie 1*. Acest titlu scris cu caractere chirilice a fost transliterat de bizantinologul Gheorghe Ciobanu pe o foiță separată prin anii 70. Cîteva însemnări din interiorul manuscrisului atestă cît timp a lucrat Onufrie Bratu pentru caligrafie, anume, de prin septembrie 1908 pînă în luna martie a anului următor, deci aproximativ șase luni. Rezultatul efortului depus a fost pe măsura așteptărilor și a excepționalului său talent, codicele 150 impresionînd prin desăvîrșita ordine interioară, simț coloristic și al încadrării în pagină, perfectă scriere a titlurilor și notelor psaltice și prin siguranța trăsăturii de condei, instrument pe care Onufrie l-a

¹⁸ Gheorghe C. Ionescu, *Lexicon...* op. cit., p. 44.

mînuit ca nimeni altul. Copistul, aşadar, a preluat în ms. 150 cîntările din ms. 146-147, păstrînd ordinea şi formularea titlurilor, permiţîndu-şi totuşi şi mici excepţii, ca de exemplu aşezarea scării la început sau introducerea altor cîntări (vezi finalul manuscrisului).

Manuscrisul 151 este grec, în notaţie hrisantică. Este numerotat cu creionul de la 1-264 de Sebastian Barbu-Bucur cum reiese dintr-o însemnare a paleografului. Nu este datat, nu are menţionat copistul şi titlul. Pe foaia 263 apare o însemnare interesantă în limba română cu alfabet chirilic: "1828, mai, 30, s-au luat Cetatea Ibrăila de către stăpînirea ruşilor... au vinit înştiinţări că s-au luat cetatea Măcin şi Constanţei, Hîrşova"... Altă însemnare (f. 263^v): "Să se ştie de cînd au ploat la 1849, april, 25, cu piatră cît oă di vraghii care nu o mai ploat di cînd lumea şi pămîntu, luni după asfinţit. Gheorghe". Începutul ms. 151 lipseşte, dar o ştampilă tîrzie arată provenienţa ieşeană a acestuia: "România, Parohia Bisericii Sf. Atanasie şi Chiril". Se ştie că la această biserică a fost înfiinţat primul cor de parohie din Iaşi, la 1854, dirijor fiind Gheorghe Burada. Este un heruvico-chinonicar voluminos (peste 500 pagini) reprezentativ pentru muzica psaltică ce a circulat la Iaşi imediat după reforma lui Hrisant. A fost scris, probabil, între 1821-1828. Autorii principali şi categorii de cîntări: Petru Lampadarie (heruvico, *chinonice sindoma*, tereremuri), Hurmuz Hartofilax (heruvico, chinonice), Petru Vizantie (heruvico pe glasuri), Daniil protopsaltul (chinonice), Gheorghe tu Critu (chinonice), Kir Dionisie (*Μάθημα* - *Mathima*), Hrisaf Lampadariul (*Ἀσματικόν τοῦ τιμίου σταβροῦ* - *Asmaticon ti timiu stavru*).

Manuscrisul 152 este grec, cu puţine cîntări în limba română adăugate de altă mînă. Nenumerotat şi voluminos (aproximativ 300 foi). Nu are specificat titlul, data scrierii şi numele copistului. După conţinut este un antologhion psaltic în notaţie hrisantică scris, probabil, după 1821, pînă pe la 1835-1840. Are însemnări privind circulaţia manuscrisului: "Oferită Cucerniciei Sale, Părintelui Ştefan Gheorghiu de Mihalache Preotul Nedelcu din com. Jariştea la 18 aug. 1924. Şi am semnat ca amintire- M Nedelcu". Altă însemnare: "Mihalache Nedelcu - viticultor proprietar în Jariştea Putna, mi-a oferit, printre alte cărţi rămase de la tatăl său - Preotul Anastasie Nedelcu, această carte în anul 1924, cînd am fost dus acolo, preot paroh prin transferarea mea de la parohia Hangu-Neamţ. În Jariştea am stat pînă în 1935 cînd am venit la Iaşi... Cartea o las în biblioteca bisericii Sf. Mucenici (Iaşi)". Pentru eventualii cercetători ai muzicii bisericeşti. Preotul Ştefan C. Gheorghiu, 1954. Autori şi categorii de cîntări: Grigorie Lampadarul (*Prochimenele săptămîinii*), Daniil protopsaltul (polieleu, chinonice), Hurmuz Hartofilax (*Ἑτέρα Πολυέλεος* - *Etera Polieleleos*), Gheorghe Critul (polieleu), Kir Ioan protopsaltul (*Πασαπνοάριον* - *Pasapnoarion*), Petru Lampadarul [*Πασαπνοάριον* (*Pasapnoarion*)], heruvico, chinonice), Iacov (*Εὐλογητός* - *Evloghitos*), Petru Vizantie [*Ψυχή μου* (*Psihi mu*), *Chinonice*]. Manuscrisul nu este terminat de scris, avînd pe multe foi doar neumele psaltice, dar fără nici un fel de text. Cîntările în limba română sînt adăugate la sfîrşitul manuscrisului.

Manuscrisul 153, româno-grec, în notaţie hrisantică. Nu are indicat titlul, data copierii, locul şi numele copistului. După conţinut este un antologhion psaltic cu elemente de anastasimatar spre sfîrşit. A fost numerotat de la 1-124 de Florin Bucescu. Foloseşte alfabet grec şi chirilic. A fost copiat probabil, în deceniile 4-6 ale secolului al XIX-lea. La 1874 era proprietatea lui D. Iordăchescu (vezi foaia de gardă). Autori şi titluri de cîntări: Hrisaf cel Nou (*Ἀναστάσεως ἡ μέρα* - *Anastaseos imera*), Petru Lampadarie (*În sf. şi marea patruzecime*), Ioan protopsaltul (*Acum puterile glasul VI*), Iacov protopsaltul (*Κεκραγάρια κατ' ἴχον* - *Checragaria cat' ihon*), Hurmuz Hartofilax [*Μακάριος ἀνὴρ*, (*Macarios anir*)], [*Χερουβικά κατ' ἴχον* (*Heruvica cat' ihon*)], Axentie (Roşculescu) (*Hirovic din postul mare, glasul VIII*); Teodor (Fokeos) (*Heruvic, glasul I Ke*), Visarion ierodiacon (*Cu noi este Dumnezeu, Cinei Tale*).

Manuscrisele 175, 176, 177 sînt ortografiate la Bucureşti în deceniul al optulea al secolului al XX-lea în limba română. Conţin în total 954 de pagini numerotate, pe care sînt copiate cîntările *Idiomelarului* lui Dimitrie Suceveanu repartizate, ca de obicei, în trei volume:

Volumul I (ms. 175): cîntări ale praznicelor din perioada 1 septembrie-31 decembrie;

Volumul II (ms. 176): cîntări ale praznicelor din perioada 1 ianuarie-31 august;

Volumul III (ms. 177): cîntările Triodului şi ale Penticostarului.

În *Lexiconul* lui Gheorghe C. Ionescu există informaţia că protopsaltul Alexandru Gheorghiş a activat la Iaşi şi a întocmit colecţii de cîntări bisericeşti inedite "ce nu se găsesc în tipărituri" (pagina 153). La sfîrşitul cercetării manuscriselor psaltice de la Biblioteca Mitropoliei Moldovei şi Bucovinei, în urma

consultării cu preotul doctorand Alexandrel Barnea (Iași), am descoperit încă un manuscris constituit din trei volume mari (format 4), scris de protopsaltul amintit. Titlul destul de lung al manuscrisului arată conținutul acestuia și numele alcătuitorului, astfel: *Cântările bisericești ale Praznicelor împărătești, a Sfinților cu polieleu pe cele 12 luni ale anului și ale Triodului și Penticostarului, după Idiomelarul lui Dimitrie Suceveanu, tipărit în 1856. Prelucrate și completate după noile texte, de către Alexandru Gheorghiuță, fost protopsalt al Sfintei Mitropolii a Moldovei-Iași*. Volumele I și II ale ms. 175 au fost scrise de Alexandru Ioniță în 1974, iar al treilea, în 1975, la București, unde acesta a locuit spre sfârșitul vieții, după al doilea război mondial. Într-un *Cuvînt lămuritor*, alcătuitorul volumelor oferă explicația inițiativei sale curajoase: "Textele din *Idiomelar* nu mai corespund în mare măsură cu textele din *Mineiele* ce s-au tipărit în ultimii ani. M-am străduit cu slabele mele puteri ca să potrivesc pe muzică psaltică, după noile texte, toate aceste cîntări". Într-adevăr, versiunea literară utilizată este modernă, fără a folosi cuvinte învechite, ieșite din uz, adesea nepotrivite limbajului cultic actual. Cît despre melodică, autorul și-a asumat riscul de a opera unele modificări în originalul lui Suceveanu și de a introduce altele, dedicate unor sfinți mari precum: Visarion, Elefterie Alexandru, Filoftea, Calinic, Dimitrie Basarabov. Iată doar un singur exemplu, stihira de la pagina 249 (volumul I) închinată Cuvioasei Filoftea: "Bucură-te, întru Domnul, Țară Românească, avînd întru Tine ca o comoară de mult preț, trupul nestrîcat și fecioresc al Filofteei". Dar modificarea unor capodopere literar-muzicale, intrate definitiv în patrimoniul artistic al Bisericii, ridică semne de întrebare și critici vehemente, riscînd să atragă dezaprobarea unanimă. Totuși, introducerea unor schimbări este acceptată în practică, așa cum o dovedesc *Noul Idiomelar* și alte cărți ale lui Ion Popescu-Pasărea, acesta operînd multe intervenții în textul original și creînd astfel variante "după Dimitrie Suceveanu". O altă atitudine, plină de respect față de textul muzical original a adoptat părintele paleograf Sebastian Barbu-Bucur, care a retipărit de curînd cele trei volume ale lui Suceveanu, volumul I în 1992 la Sinaia, volumul al II-lea în 1996 la Iași, iar volumul al treilea în 1997 tot la Iași. Sub textul muzical vechi, părintele a adăugat textul imnografic transliterat din chirilică în alfabet latin și a schimbat unele cuvinte și expresii nepotrivite. În acest caz, muzica este întru totul respectată, dar uneori suferă textul, din cauza unor accente nefirești sau nepotriviri între melodie și text. Manuscrisul 175 are un caracter practic-utilitar, dar și experimental, motiv pentru care va trebui consultat atunci cînd cineva se va gîndi la o reeditare a *Idiomelarului* lui Dimitrie Suceveanu.

Manuscrisul 178 este psaltic românesc din primul deceniu al secolului al XX-lea în notație hrisantică. Are o însemnare privind anul copierii, locul și numele copistului: "Carte de cîntări bisericești aranjate întocmai după tipic, împodobite cu cîntările cele mai obișnuite de peste an a vecerniei, a utreniei, a dumnezeeshii liturghii, precum și a altor servicii la diferite ocazii fiind de toată trebuința unui cîntăreț, spre a nu căuta prin alte cărți cîntările trebuincioase. Această carte au început a să scrie de astăzi 17 decembrie 1909 în Sf. Monastire Durău, în timpul stăreției arhimandrit, Teofan Ionescu, scrisă în dar de smeritul între cîntăreți Irinarh ieromonah, fiind proprietate a lui Vasilie Sălăgeanu, fiul decedatului preot Teodor Sălăgeanu, comuna Hangu, cotuna Schitul". Manuscrisul 178 este (după conținut) un antologhion de mici proporții, conținînd doar 50 pagini scrise cu note psaltice. Data și locul scrierii: 1909, Mănăstirea Durău. Numele copistului: Irinarh ieromonah. La sfîrșit sînt multe foi goale întrucît copistul nu a terminat de scris tot materialul muzical. Nu este indicat nici un nume de autor muzical. Iată titlul celor cinci cîntări existente în ms. 178: *Anixandare*, glasul VIII, *Fericit Bărbatul*, *Doamne strigat-am*, pe glasuri, *Troicinicul*, glasul II și *Polieleu*, glasul I Pa.

Manuscrisul 199 este psaltic românesc din secolul al XX-lea, în notație hrisantică. Este vorba despre reunirea într-un singur volum de 900 pagini a caietelor de psaltichie scrise și litografiate în Iași de profesorul Teodor V. Stupcanu, pentru uzul elevilor de la Seminarul *Veniamin Costachi* din Iași. În titlul unor caiete, Teodor V. Stupcanu a menționat destinația școlară a acestora, ele avînd rolul de colecții-manuale. Manuscrisul 199 cuprinde, probabil, întreaga operă muzicală psaltică a lui Teodor V. Stupcanu. În Iași și în Moldova se păstrează încă asemenea manuscrise litografiate, autorul studiului de față fiind posesorul unui asemenea manuscris de 900 de pagini. Cîntările prelucrate de T. V. Stupcanu au fost scrise în cea mai mare parte în deceniile doi și trei ale veacului douăzeci. Pentru o mai aprofundată înțelegere a caietelor lui T. V. Stupcanu, vezi studiul *Manuscrisele psaltice ale lui Teodor V. Stupcanu* de Florin Bucescu¹⁹. Cu alte cuvinte

¹⁹ În *Byzantion I*, Vol. I, revistă de arte bizantine, Academia de Arte George Enescu, Iași, 1995, p. 140-145.

nu este vorba de un antologhion propriu-zis, ci de reunirea unor caiete-manuscris, alcătuite de autor și litografiate de elevii seminariști pentru uz școlar. Cântările cuprinse în ms. 199 acoperă întregul repertoriu psaltic utilizat în prima jumătate a secolului nostru la strănă și în școlile teologice din Moldova și din alte provincii românești. După 40 de ani de dictatură a proletariului, când școlile de cântăreți și seminariile au fost desființate în cea mai mare parte, numărul cunoscătorilor psaltichiei lui Teodor V. Stupcanu a scăzut, astfel încât la puține biserici se utilizează *Anastasimatarul* său, întrucât la majoritatea stranelor se cântă practic după *ureche* sau după *Vecernierul* și *Utrenierul* din *Anastasimatarul uniformizat* tipărit cu aprobarea *Sfântului sinod* și cu binecuvântarea Prea Fericitului Iustinian, Patriarhul Bisericii Ortodoxe Române²⁰. În întocmirea *Anastasimatarului*, Teodor V. Stupcanu s-a ghidat, așa cum afirma singur, după "practica bisericească", pe de-o parte, și după "manualul" Paharnicului Dimitrie Suceveanu, pe de altă parte²¹. Primul caiet din ms. 199 este o gramatică psaltică, fără titlu, scrisă de altă mână (paginile 1-32). Iată cum este organizată această gramatică: *prefața, introducere, obiectul psaltichiei, gama și distanța dintre gradele ei, intonarea gamei, clasificarea gamelor majore și minore, semnele sau notele psaltichiei, vocalele, câteva reguli de observat în notațiunea psaltichiei, exerciții de citire și intonare, mărturii, consonantele, temporalele, exerciții, ftorale, despre glasuri, originea lor, recapitulare și observații asupra ftoralelor*.

Chiar și din înșiruirea acestor titluri se poate observa pătrunderea modului occidental de exprimare și de gândire în abordarea și explicarea unor probleme teoretice ale muzicii psaltice, căruia și Teodor V. Stupcanu i-a rămas tribut ar de-a lungul întregii vieți. Același fenomen este mai lesne de observat în gramatica sa tipărită în 1932 cu titlul *Metodă pentru a învăța psaltichia (cântările bisericești) după vechea notațiune orientală*, întocmită de preot Teodor V. Stupcanu, fost maestru de cântări bisericești la Seminarul *Veniamin Costachi*²². Urmează, după gramatică, câteva cântări: *Cu inima curată*, imn școlar cântat în 1909, *Fericit bărbatul*, glasul VII, *Lumină lină*, glasul II, iar la pagina 40 începe alt caiet, (al doilea), *Anastasimatar* sau *Cântările Învierii* pe cele 8 glasuri sau *Melodii bisericești după notațiunea orientală a psaltichiei, alcătuită conform programului seminariilor și întocmit în mod practic cu notațiuni de tipic de diaconul Teodor V. Stupcanu, maestru de cântări bisericești la Seminarul Veniamin Costachi, Iași, 1910, Partea I - Vecernia* (paginile 45-116). "Am găsit cu cale pentru înlesnirea elevilor de a prelucra prezentul *Anastasimatar* în modul cel mai practic, împărțindu-l în două părți, și anume: partea I - *Vecernia* tuturor glasurilor, partea a II-a - *Utrenia*"²³.

După partea I a *Anastasimatarului*, la foaia 159 apare caietul cu troparele sărbătorilor din cursul anului, apoi *Împărate ceresc*, *Binecuvântările învierii*, prochimenele și caietul cu podobiile celor 8 glasuri (paginile 199-229). A doua parte a *Anastasimatarului* (caietul al cincilea), *Utrenier*, cuprinde utreniile tuturor glasurilor, prelucrate în 1912 și începe la pagina 229, continuând pînă la pagina 359 (vezi *Robii Domnului*, glasul IV legheos, mărimuri și antifoanele praznicale glasul IV). La pagina 360 începe un alt caiet muzical psaltic autograf Teodor V. Stupcanu intitulat *Catavasiile sărbătorilor Împărătești, Prelucrate și aranjate...*, Iași 1912. Caietul conține principalele catavasii de peste an, începînd cu 14 septembrie (*Catavasiile crucii*) și terminînd cu *Catavasiile Înălțării Domnului*, (paginile 419-427). Urmează la pagina 428 un alt caiet psaltic intitulat *Doxologii practice întocmite și prelucrate de Sfinția Sa, părintele T. V. Stupcanu, maestru de cântări, 1912* (numerotare originală 1-36, iar în cea tîrzie 428-467).

Caietul următor (pagina 469) este intitulat *Cântări liturgice prelucrate de diaconul T. V. Stupcanu, maestru de muzică bisericească la Seminarul Veniamin Costachi din Iași, 1911*. Cântările încep în ordinea consacrată Sfintei Liturghii ortodoxe, de la *Ectenia Mare* și *Psalmul 102*, glasul VIII și continuă astfel pînă la *Fericiri* (paginile 517-560), cântare care este dată în toate cele 8 glasuri. La pagina 561 începe caietul al nouălea, intitulat *Heruvice și Axioane prelucrate de părintele diacon Teodor V. Stupcanu, Iași 1911*. Într-o notă de subsol, autorul recomandă pentru heruvice și colecția lui Nectarie Frimu: *Antologie* sau

²⁰ Prof. N. I. Lungu, pr. prof. Gr. Costea și prof. I. Croitoru, *Vecernierul* sau *Cântările vecerniei de sîmbătă...* pe cele opt glasuri bisericești, Ediția a II-a, București, Editura Institutului Biblic, 1974; prof. N. I. Lungu, pr. prof. Gr. Costea și pr. prof. Ene Braniște, *Utrenierul* sau *Cântările utreniei de duminică pe cele opt glasuri bisericești, cu svetele și doxologii mari*, Ediția a II-a, București, Editura Instit. Biblic, 1974.

²¹ Vezi *Prefața explicativă* din *Anastasimatar* sau *Cântările Învierii*, Partea I, *Vecernia* (1919, din 31 oct.). Litografie.

²² București, Ediția a II-a. *Tipografia cărților bisericești*, 1932.

²³ T. V. Stupcanu, *Anastasimatar* sau *Cântările Învierii* pe cele opt glasuri bisericești, după notația orientală a psaltichiei, Iași, 1910, p. 46.

Floarealegere în Tipografia Sfintei Monastiri Niamțul, la anii de la Hs. 1840. Alt caiet, al zecelea, începe la pagina 589 și este intitulat *Cîntări la serviciul praznicelor împărătești și altor sărbători* (1910). La pagina 681 debutează caietul al unsprezecelea, intitulat *Axioanele praznicelor împărătești*, la pagina 701 *Cîntări triodice*, care se încheie la pagina 772. Caietele al doisprezecelea și al treisprezecelea sînt intitulate *Cîntări din Penticostar* (pagina 773) și *Cîntările serviciului Cununii, Parastasului și Înzmormîntărilor*. Ultimul caiet (al XIV-lea), cu puține pagini (doar 15, paginile 885-900), are drept titlu: *Rînduiala ridicării Panaghiei* (1910) și prezintă doar textele imnelor, nu și partitura muzicală.

Conținutul ms. 199 este, așadar, bogat și variat, fiind reprezentativ pentru muzica psaltică din Moldova primei jumătăți a veacului al XX-lea cu prelungire în practica de la strănă, pînă prin deceniile al șaselea și al șaptelea.

Manuscrisul acesta mai este valoros întrucît conține aproape întreaga operă muzicală de mare autenticitate și prospețime a celui mai de seamă elev al lui Dimitrie Suceveanu, Teodor V. Stupcanu, "maistru de muzică bisericească la Seminarul Veniamin Costachi din Iași".

Majoritatea caietelor acestui inspirat autor de cîntări psaltice au rămas nepublicate pînă în prezent. Rămîne ca o sarcină de viitor să se alcătuiască o colecție selectivă a cîntărilor din aceste caiete care să fie publicată ca un omagiu adus personalității maestrului ieșean și pentru a repune în circuit materiale psaltice valoroase, date uitării în mod forțat în timpul regimului comunist. Savantul paleograf, diaconul Grigore Panțiru, fost elev al *maistrului* ieșean, a apreciat în mod deosebit cîntările din *Anastasimatarul* publicat de Teodor V. Stupcanu în 1926 și, din acest motiv, a introdus o parte din acestea în celebrul său volum *Notația și ehurile muzicii bizantine*²⁴.

Mai menționăm că singurele studii de muzicologie dedicate creației lui Teodor V. Stupcanu aparțin autorului lucrării de față și fostelor studente de la Conservatorul ieșean, acum profesoare: Mihaela Zăiceanu și Mihaela Corduban²⁵.

Manuscrisul 340 este psaltic românesc, deosebit de valoros întrucît reunește partiturile originale create și scrise de viitorul mitropolit Iosif Naniescu, între anii 1835-1871. Viitorul ierarh avea obiceiul, în tinerețile sale, să-și scrie compozițiile și prelucrările muzicale pe orice foaie care-i apărea în cale, astfel încît, majoritatea foilor din ms. 340 conțin pe o parte o petiție, adeverință sau o adresă către o mănăstire (de exemplu Găiseni), iar pe cealaltă o compoziție a lui Iosif Naniescu scrisă în notație hrisantică și alfabet chirilic din perioada de tranziție. La începutul manuscrisului apar chiar niște notițe din 1836 sau fragmente dintr-o gramatică românească, copiate de elevul Iosif Naniescu la Buzău, de asemenea în alfabet chirilic. Menționăm că ms. 340 a stat în atenția muzicologului Vasile Vasile care a și scris primul studiu muzicologic despre Iosif Naniescu, în care-l consideră a fi un "reprezentant de seamă al muzicii psaltice"²⁶. De asemenea, Iustin Gașpar a prezentat șirul titlurilor cîntărilor lui Iosif Naniescu în revista "Mitropolia Moldovei și Sucevei" din 1982²⁷, iar Gheorghe C. Ionescu îl amintește pe Naniescu Iosif (paginile 248-251) în *Lexiconul psalților români*²⁸. Manuscrisul are 287 foi, unele mici cît o jumătate de foaie de caiet dictando, iar altele mai mari decît o coală A4, motiv pentru care, adeseori, au fost îndoite, ca să nu depășească dimensiunile coperților. Pe o asemenea foiță este o scrisoare a pictorului Gheorghe Tatarescu către Iosif Naniescu, al cărui prieten era (foaia 237). Pe cotorul acestui manuscris, legat în coperti de carton roșu-vișiniu, scrie: *Manuscript-Cîntări bisericești, Ierodiacon Iosif Naniescu*. Culoarele filelor din ms. 340 diferă: unele sînt albe, altele galbene, iar altele vernil-albăstrui.

În prezentarea conținutului muzical-liturgic am grupat cîntările ms. 340 în următoarele categorii:

²⁴ Panțiru, Grigore, *Notația și ehurile muzicii bizantine*, Ed. Muzicală, București, 1971.

²⁵ Florin Bucescu, *Manuscrisele psaltice ale lui T. V. Stupcanu*, Mihaela Zăiceanu, *Comparație între Anastasimatarul tipărit de T. V. Stupcanu și manuscrisul litografiat autograf. A. Cîntările vecerniei*, Mihaela Lidia Corduban, B. *Cîntările utreniei*, în "Byzantion", Vol. I, revistă de arte bizantine, Academia de Arte George Enescu, Iași, 1995, p. 124-140.

²⁶ Vasile Vasile, *Iosif Naniescu - reprezentant de seamă al muzicii psaltice*, în revista "Muzica", București, serie nouă, an IV, 1993, p. 127-137 și an V, nr. I, 1994, p. 99-III.

²⁷ Gașpar Iustin, *Un manuscript de cîntări bisericești*, în revista "Mitropolia Moldovei și Sucevei", Iași, 1982, nr. 1-2.

²⁸ Gheorghe C. Ionescu, *Lexicon...*, op. cit., p. 249-250.

- a) Cîntări în limba română, la care apare menționat numele lui Iosif Naniescu în calitate de traducător, prelucrător sau compozitor.
- b) Creații și traduceri ale ieromonahului Macarie și ale lui Anton Pann.
- c) Alte cîntări în limba română, cu sau fără indicarea autorului.
- d) Cîntări în limba greacă.

a) La marea majoritate a cîntărilor din această grupă este menționat numele lui Iosif Naniescu, dar așezat în situații diferite: *Ușile pocăinței*, glasul VIII (melodia este "potrivită și așezată" de Iosif Naniescu, la 1857), *Să se îndrepteze*, glasul VII, 1835, Slava din Miercurea Patimilor "tradusă și potrivită melodia", cele 11 eotinale ("matinale"), "melodia potrivită fiind după cele grecești", psalmul 102, *Binecuvintează suflete al meu*, glasul VIII, (fără vreo specificare), *Laudă, suflete al meu pe Domnul*, glasul VII, *Doamne mîntuiește*, glasul III, *Iubite-voi, Doamne*, glasul VI, heruvicul *Acum puterile*, glasul VI, răspunsuri la Sf. Liturghie a lui Ioan Hrisostom, glasul VIII și răspunsuri la Liturghia Sf. Vasile cel Mare ("s-au prefăcut pe limba românească"), axioane: glasul I (alcătuit de I. ierodiacon în 1843); un alt axion, compus de domnul Hristodor și tradus în românește de Iosif Naniescu, glasul VIII, *Cămara Ta*, glasul II tetrafon, axionul *De tine se bucură*, ("facere a lui Kir Dionisie Fotino Moraitul") tradus de Iosif Naniescu; chinonic *Gustați și vedeți*, ("facere a lui Ioan Clada"), tradus de același Iosif; la închinarea Arhiereului, *Pre stăpînul*, glasul VII Zo. În alte manuscrise și publicații apar și alte cîntări ale lui Iosif Naniescu așa cum reiese din studiul lui Vasile Vasile, care prezintă și o listă a cîntărilor fostului mitropolit moldovean din care lipsesc însă unele din partiturile muzicale psaltice existente în ms. 340.

b) Dintre cîntările lui Anton Pann în ms. 340 sînt prezente podobiile lui "Antonie Pantoleon, dascălul de musichie" și cîteva heruvici, iar din creația lui Macarie cîteva irmoase, "frumos glăsuitoare", (menționăm că la aceste irmoase grafia nu-i aparține lui Iosif Naniescu).

c) Cîntări psaltice în limba română (cu și fără indicarea autorului grec sau a traducătorului): prochimenul mare din Post (Petru Lampadarie), *Robii Domnului*, glasul V (Petru Lampadarie Peloponesianul), *Cînd se îmbracă Arhiereul* de Grigorie protopsaltul, chinonicele săptămînii de Petru Lampadarie, chinonic ("al aceluiasi Daniil protopsalt"), glasul V, chinonic ("al lui Petru Lampadarie"), glasul VII, începutul Triodului scris de Iosif Naniescu la 14 ianuarie 1839, *Porunca cea de taină, Cînd slăviții ucenici, Hristos a înviat, Astăzi se aduce în biserică, Cu voia cea dumnezeiască*, axion, glasul V, axion în fîtoraua muștar, axion, glasul I, glasul VII și VIII.

d) Cîntări în limba greacă: checragrariile lui Dionisie Fotino Moraitul, ("scris de Iosif Naniescu, smeritul, 1836, iulie, 20, Buzău"), în sistimă nouă, *Ἄγιος ὁ θεός* (*Aghios o Theos*), *Doamne mîntuiește*, scrise de Iosif Naniescu, *Ἄξιον ἔσται* (*Axion eteron*) de Grigorie Lampadarie Peloponisiu, *Τὸν Δεσπότην* (*Ton despotin*), *Χριστός ἀνέστη* (*Hristos anesti*).

Desigur, pentru a înțelege mai bine importanța ms. 340 din Biblioteca Mitropoliei din Iași, acesta trebuie pus în legătură cu alte manuscrise psaltice cu care se înrudește, aflate la Biblioteca Academiei Române (ms. 4402, ms. 1772, ms. 4605, ms. 5108 și ms. 1743). La Biblioteca Centrală Universitară Mihai Eminescu există un manuscris uitat, foarte ordonat scris, care cuprinde, de asemenea, creații muzicale aparținînd lui Iosif Naniescu. Acest manuscris, cota ms. II-71 a fost "început" a fi scris în anul 1863, martie, 1, de către seminaristul bucureștean Ghiță Ioan (probabil viitorul psaltician, Gheorghe Ionescu). Titlul manuscrisului este următorul: *Lira sau adunarea de felurite cîntări bisericești ales scrise pentru Sf. Sa Părintele Arhimandrit, Iosif Naniescu la anul 1863 în Monastirea Găiseni, Spre suvenir și recunoștință*. Manuscrisul 71 de la Biblioteca Centrală Universitară Mihai Eminescu din Iași cuprinde un număr sporit de cîntări create de Iosif Naniescu, precum și unele noi și prețioase informații referitoare la dezvoltarea muzicii românești începînd cu perioada ultimilor ani de viață ai ieromonahului Macarie, pe care Iosif Naniescu l-a cunoscut, și pînă la sfîrșitul secolului al XIX-lea.

Subiectul studiului de față, deosebit de generos și bogat, ne-a prilejuit realizarea unei incursiuni originale prin istoria muzicii psaltice și ne-a condus la obținerea unor date și concluzii inedite. Valorile muzicale psaltice care în Iași te întîmpină la orice pas, în majoritatea lor nu au fost puse în evidență pînă în prezent; unele au fost menționate, dar de cele mai multe ori incomplet sau eronat.

În lucrarea *Serbarea școlară la Iași* (1885), istoricii Alexandru Xenopol și Constantin Erbiceanu menționează că la Iași există psaltichii tipărite sau în manuscris, enumerînd cîteva și atrăgînd astfel atenția

primii, probabil, asupra acestui tezaur muzical. Din păcate, pînă în prezent nimeni nu a publicat o lucrare muzicologică dedicată manuscriselor muzicale bisericești din Iași.

Studiul de față reînoadă firul cercetărilor, de atîta timp întrerupte în capitala Moldovei, și abordează, pentru prima dată, manuscrisele psaltice din principalele fonduri arhivistice ale Iașului. Parcurgerea foilor manuscriselor evidențiază, pe de-o parte înaltele preocupări spiritual-creștine ale românilor în trecut, iar pe de altă parte, ideea că generațiile următoare, mai ales cele de după al doilea război mondial, le-au tratat cu destulă indiferență, neurmărind să le consemneze și să le folosească drept model sau să le valorifice artistic. Spațiile acordate cercetării fondurilor sînt inegale, datorită unor cauze obiective, dintre care cităm numărul mare de manuscrise (vezi Biblioteca Centrală Universitară *M. Eminescu*) și dificultatea muncii de investigație.

Din cele aproximativ 70 de manuscrise psaltice și bizantine de la Biblioteca Centrală Universitară, am evidențiat pe cele mai importante, care au constituit deja obiectul unor consemnări în publicistica de specialitate. În cazul Bibliotecii Arhivelor Statului din Iași, am menționat toate manuscrisele întîlnite, neînsistînd însă asupra conținutului și valorii lor. O premieră absolută o reprezintă prezentarea manuscriselor de la Muzeul Mănăstirii *Golia* și a celor de la Muzeul Literaturii Române.

Cît despre fondul de la Biblioteca Mitropoliei Moldovei și Sucevei, al doilea din Iași ca importanță, și care însumează aproape 30 de manuscrise, am făcut o prezentare mai detaliată, cele mai multe pagini din acest studiu fiind dedicate acestui fond.

În acest mod, punem la dispoziția tinerilor cercetători din Iași și din alte centre, date certe despre manuscrise și le oferim posibilitatea de a-și forma o imagine de ansamblu asupra bogatei creații bizantine și psaltice din acest mare centru cultural, pe o perioadă de aproape nouă sute de ani, și de a-și alege subiecte de cercetare pentru viitor.

Cînd studierea manuscriselor bizantine și psaltice de la Arhivele Statului și de la Biblioteca Centrală *Mihai Eminescu* va ajunge în stadiul final, atunci orașul Iași, acest important centru de cultură, se va putea bucura de un catalog general și complet al acestui tip de manuscrise.

High Spiritual Messages from Mankind's Past: Byzantine Music

Traian Ocneanu

Summary

High Spiritual Messages from Mankind's Past: Byzantine Music. This paper contributes an attempt at synthesizing into a meaningful whole convictions built during a lifetime of living a normal citizen's life in a profoundly Christian Orthodox country: Roumania. These convictions were strengthened through that multitude of daily contacts with our modern world which constitute the normal human lot, and which in the author's experience could only then be useful for understanding the purpose of human life when they could contain a grain of uplifting spiritual experience. It is the absence of this grain and the isolation into godlessness that makes our human life today so dreary and hopeless. And by contrast make the tradition resting on the spiritual and cultural legacy of the religious past of mankind appear in its true importance. Byzantine music is one of the most precious legacies of Christian spirituality, and the hope is being expressed that its preciousness will be perceived by increasing numbers of people in the immediate future for the benefit of all those directly concerned, and perhaps also for the peace of the world.

Historical background

*Is any one among you afflicted? Let him pray. Is any merry? Let him sing psalms.*¹⁸

The approaching end of the second millennium is felt by many of us today as an important landmark in the history of mankind, and this has little to do with predictions of impending doom. Maybe it is because despite nominally useful, also unprecedented and continuously accumulating technological advances, we, human beings, seem to be farther away than ever from living the kind of full, accomplished lives many of us intuitively feel would only then be within our reach when our lives' substance could receive the touch of a higher and nobler power, than the one we normally manage to perceive in our very busy lives today.

With chances for direct human contact constantly diminishing due to the pressures exerted by an increasingly urban and technological, consequently materialistic society the realities we can perceive can hardly go beyond the overriding material world tightly surrounding us, and a longing is being experienced, particularly by the younger generation, for making place for something deeper and finer in our lives, that could give us more hope and joy, and sustain us with a more intense and permanent sense of peace with ourselves and with the world around us.

Over the past two millennia or so our world did not lack in help being given to it through high messengers, whom the Grace of God enabled to leave with all the following generations ever-living memories of their exemplary and miraculous lives, and also clear authoritative advice which, well preserved in written form to this day, contains everything we might need as moral and spiritual guidelines for our lives at present. These spiritual teachings and advice that over the centuries led to the establishment of our world's leading religions with their sometimes antagonistic and yet so obviously related precepts, dogmas and moral injunctions, were all accompanied by distinct singing traditions like honey is accompanied by its sweetness.

The well-known story of prince Vladimir's¹⁹ search for a suitable religion for his pagan people of just about a millennium ago says that his envoys found the joy and sweetness of the Byzantine chant of their time so appealing, and the feelings of beauty and holiness that that music produced in their beings so powerful, that the task of identifying a suitable religion for them immediately found a unanimously accepted and easy solution. At that time, when Christianity had already spread from its birthplace in the Middle East all around most of today's Eastern and Western Europe, the Byzantine chant that so impressed prince Vladimir's envoys had already become an essential part of the spiritual life of whole ethnic communities, and had already been welcomed as a benevolent instrument in spreading the life standards of Christianity in the world. The great hymn of thanksgiving, the *Te Deum*, for instance, had certainly by that time become part of the Orthodox Church service and St. Nicetas bishop of Remesiana²⁰, to whom this chant is attributed, was highly

¹⁸ James 5:13

¹⁹ Prince Vladimir the Great (reigned 980-1015), ruler of Kievan Russia.

²⁰ C. 414

commended by St. Jerome more explicitly for the former's work in converting the people of Dacia rather than for *issuing* such music. With numerous ups and downs Byzantine music was to stay with some of those ethnic communities, which the passage of time gradually turned into distinct nations, during the next millennium.

Origins

And be not drunk with wine, wherein is excess; but be filled with the Spirit. Speaking to yourselves in psalms and hymns and spiritual songs, singing and making melody in your heart for the Lord; Giving thanks always for all things unto God the Father in the name of our Lord Jesus Christ.²¹

We do not know *how* Byzantine music appeared, just as we do not know how other religious types of music came into being, and this is due less to the absence of sufficient documentary evidence, as to the impossibility of recreating that state of the soul which enabled the early Christians to receive naturally the mystical power able to move them to fuse prayer and singing expression into one spontaneous and uplifting whole.²² The New Testament itself makes only sporadic mention of this state of the human soul²³, and it seems that this was so because in those days there was no need to evoke the obvious too often. It may be interesting to note that at a time when individual mystical experience gradually became better and better preserved in writing for the use of contemporary and subsequent generations, singing continued to be mentioned only occasionally. And this at a time when liturgical service became crystallized into a universally accepted ritual form, with its deep spiritual significance and - one presumes from following the legacy left behind by the early Christian fathers - unequivocal effects on the harmoniously participating congregation.

Branches and Leaves

How is it then, brethren? When ye come together, every one of you hath a psalm, hath a doctrine, hath a tongue, hath a revelation, hath an interpretation. Let all things be done unto edifying.²⁴

Like the three-braided stone ropes architecturally and also symbolically engirdling the body of some Moldavian churches the musical inheritance of Byzantium bears in itself the intertwining of three possibly related but also distinct main musical traditions. Interestingly enough these traditions were products of the three major, monotheistic religions of the world, obviously starting with Judaism and the traditions of the early Jewish synagogue before the advent of Christianity. Christian religion and its accompanying music was to be spread at first through the converted Greeks, and later on even more effectively through the Romans and their continuous wars of conquest. The successors to the latter, the Byzantines, eventually found themselves confronted with opponents who, while being equally firm believers in the strength, righteousness and superiority of their own religious life, soon became a lot more formidable militarily, so that especially after the fall of Constantinople Christian traditions tended to assume an assimilating, yielding position while Islamic traditions of the Arab and Turkish worlds became considerably more assertive and dominating.²⁵

²¹ Ephesians 5:18,19,20

²² Researchers, particularly in recent times would tend to use the term of *composing* music, which in its present sense would be misleading since we have every reason to believe that the genuine music *issued* by the founders and pioneers of Christianity was music received in its pure state, i.e. guided by a religious experience which was felt in quite an objective and practical manner.

²³ of being filled with the Spirit

²⁴ I Corinthians 14:26

²⁵ Roumanian historiography bears testimony to instances where before impending battle against Moldavians or Wallachians Turkish armies located within hearing distance of their opponents would fall down on their knees, turn toward Mecca and utter their prayers at the call of the muezzin, while their opponents would very much do a similar thing singing their Orthodox prayers according to their own traditions. Caused by such masses-moving occurrences, and triggered as they were by feelings of impending emergencies, and not by inner peace and joy of open hearts, such fairly frequent contacts between competing spiritual traditions before highly destructive clashes of mortal passions, as only wars are capable of unleashing, must nevertheless have made a profound reciprocal impression on both attackers and defenders.

The interaction of Christianity and Islam inevitably brought its influence to bear upon the music of the Christian Orthodox Church, so that what later came to be termed as Byzantine music was the growing and evolving of the three-in-one living tradition²⁶ after the original engrafting took place on the vigorous stems provided by the diverse natures and musical sensitivities of the ethnic communities contributing to the rise of future European nations with their ancient pagan history and strong roots in remarkably rich pre-Christian musical cultures.

In that respect the linguistic factor still tends to be overlooked although both careful analysis and normal common sense point to local language as being the one unavoidable filter through which adopted musical traditions have to pass, acquiring in the process that kind of unmistakable local flavour, whereupon no amount of subsequently willed imitation could retrim the engrafted local tradition to the point of achieving full reidentification with its initial origins of adoption. As usual, it is much easier to observe and quantify differences, influences and flavours in the outward appearance of music, than to obtain an overall feeling as to how this came about and what the significance in terms of spiritual life could have been. While saying this one cannot escape the observation that in terms of both spontaneity and anonymity the similarity one notices between religious and what comes today under the name of folklore music, concerning both the inner sources and objective effects of such music on human feelings, may not be accidental, i.e. that a strong possibility exists that human individuals could have obtained in a remote past of human history, even in the absence of spiritual leadership and its accompanying teachings a state of inner quiet favouring a direct relationship to God and deriving thereof musical expressions of spiritual states such as of awe at the sight of overwhelming natural majesty or total submission before unexpected personal experiences in ways that one could term religious without being at all off the mark.

Spiritual Depths

*And at midnight Paul and Silas prayed and sang praises unto God, and the prisoners heard them. And suddenly there was a great earthquake, so that the foundations of the prison were shaken.*²⁷

By no stretch of imagination could we conjure up in our existence of this now soon ending 20th century the life style and values of 2 - 3 centuries ago, let alone those of 2 - 3 millennia ago. All the early Christian writings, such as those of John Climacus²⁸ which minutely described an identifiable number of steps one needed to take in one's life in order to bring under control the workings of one's heart and mind and therewith painfully ascend, one rung at a time, on the ladder of genuine worship to the state of perfected human being, could be of little practical use today, even to the most assiduous and persevering of hermits. The main reason is that our modern life as we experience it today drives us too hard in the direction where our never satisfied and unpredictable hearts push our minds to work incessantly, thereby depriving us both of the possibility of acquiring peace and of enabling us to be filled with the Spirit, and of singing in our hearts to the Lord.²⁹

Like other genuine human cultures Byzantine religious culture has also passed on to the following generations an equally important inheritance in the visual arts, particularly in painting. Widespread theorizing on Byzantine painting has it that in order to acquire the "Byzantine mannerism" today one only has to mind carefully certain very strict canons and train one's skills to work outside generally accepted norms of "realistic" rendering. Such attitudes usually tend to oppose the assumed canons mentioned above to the "realism" of Western Renaissance which also found a vast area of expression in religious themes. But in doing so one is led to forget that Byzantine religious arts were not just manifestations of human endeavours but the results of attaining to a higher level of spiritual life, i.e. experiencing the sweetness of the honey.

At a time when the earth was a lot less densely populated than nowadays and nature still had its original appearance there existed a double reason for prompting the formation of monastic communities: to

²⁶ since the continuity of religious life of the Orthodox Church could be assured throughout time

²⁷ Acts 16:25

²⁸ d. 649

²⁹ Colossians 3:16

allow for more people to share in their being filled with the Spirit, which becomes more probable when one's presence and will strengthens another's, and while pursuing that aim to try and maximize the chances of not being disturbed by the outside world in that difficult pursuit, and therefore seek reclusion in remote isolated areas - something still possible at the time.

Numerous monastic communities today seeking continuity with the original ideals and pursuits of the early Christian Church have the possibility of finding necessary explanations and moral support through reviewing the legacy reposing in the writings of the early fathers³⁰, through exercising continually the prayer of the heart, and otherwise living the life of the like-minded community. So much so that meeting in the Carpathians living duplicates of the ascetic figures portrayed in traditional Byzantine paintings of former times is still very much a possible fact, just as it would be at Mount Athos or Mount Sinai. And maybe apart from beards touching the ground and spartan fasting canons even laymen living today the normal bread-earner's life would not be excluded from participating in such pursuits. The likelihood remains reserved for such laymen, perhaps even more so for laywomen, when surrounded by the peace and beauty of sincerely expressed Byzantine chanting during normal religious service today, to be able to taste of and share in what one assumes must have been in former times a much more widespread spiritual experience.

Hopes

Let the word of Christ dwell in you richly in all wisdom; teaching and admonishing one another in psalms and hymns and spiritual songs, singing with grace in your heart to the Lord.³¹

During the last 150 years or so Byzantine music has increasingly become a prime target of scientific research. Highly challenging areas have been discovered, such as musical notation systems, and their relationship to musical traditions. Cross-cultural subjects have been investigated, and possible common links have been established, centres of singing traditions have been identified, a huge amount of archiving and cataloguing work, to mention just the most obvious type of activity, still remains to be done. Finer touches are being constantly added to the picture of the old tree with its hard-to-see roots and its more and more visible branches, where of late both pre-Gregorian Western chant and Russian choral traditions receive a lot of attention.

When all such work is being done the task of purifying present-day Byzantine music of unnecessary superimposed alterations due to the admixture of individual compositions channelling influences from the realms of the heart and mind may be felt as an immediate necessity. Because in going back to the roots of the original Byzantine chant paths may be cut open through the maze of worldly influences accumulated over the centuries, and such openings might help trigger unexpected revelations. May we not forget that in performing such a task our human faculties would need spiritual guidance so as, through removing the crusts of worldly influence, to lay bare the gold and let only it shine. And since spontaneity guided by grace is something very different from imitation may we also remember that nowadays it is becoming increasingly difficult to tell the one from the other because our inner flames are too low.

In pursuing these highly commendable and predominantly intellectual research goals, we may wish to remind ourselves that Byzantine music in its presently accepted national variants is actually held to be part of the living message of the universal Christian Orthodox Church of all time, and that this message is not a hidden treasure in the process of being rediscovered but that it represents the natural outward form of expression of the various national Orthodox churches *today*.

If then the assumption is correct that as far as the Byzantine chant is concerned what we now find in the religious musical traditions of certain countries represents an engrafting of the blended legacies of the religious musical traditions of Judaism, Christianity and Islam on the vigorous trunks of the much more ancient musical traditions of major Eurasian ethnic groups, then one could perhaps better understand, and especially better value, the importance of preserving and reawakening this diversity in its original form, and making it known as is to the rest of the world.

³⁰ such as St. Dyonisius the Areopagite (1st century), St. John Chrysostom (347-407), St. John Climacus (d. 649), St. John Damascene (c. 657 - c. 749), St. Simeon Metaphrastes (c. 1000)

³¹ Colossians 3:16

The interest one has been noticing in recent years all across Europe for finding out more about these at one time common spiritual and cultural roots is very encouraging, and one can only hope that it will last and become stronger. It is also to be hoped that like-minded initiatives will multiply and eventually join their efforts, thus increasing the awareness of people at large as to the beauty and spiritual message of this music, and widening the main flow of religious music of the Byzantine tradition in the times to come. The finer hope would be that in wishing mankind a brighter way ahead this music could eventually help bring about some of the inner stirrings we all strive for, not only for ourselves but also for those around us.*

* Presented at the symposium on Byzantine Music, CERIMM, Asnières-sur-Oise, 12th Decemeber 1996

³⁴ Galinescu, G., *Cîntarea bisericească*, Tipografia A. Țerek, Iași, 1941, op. cit., p. 73; Poslușnicu, M., op. cit., p. 209 (cap. *Originea corurilor bisericești în Moldova*).

muzicii de strănă suferise un proces de *românire*, care avea ca rezultat realizarea unei sinteze între caracterul universal și cel național, ce corespundea în fapt celor mai nobile idealuri ale elitei societății românești din veacul al XIX-lea³⁵. Consecința acestei stări de lucruri a fost o luptă între promovarea muzicii corale și susținerea celei de tradiție bizantină atât în biserică, cât și în afara ei, luptă care, în viața Conservatorului ieșean s-a soldat, din nefericire, cu absența totală a muzicii psaltice timp de mai multe decenii după întemeierea lui. De altfel, chiar și școlile de cântăreți, care existaseră până atunci³⁶ și cunoscuseră o înflorire deosebită în vremea Mitropolitului Veniamin Costachi, au mai continuat să trăiască încă puțin timp, după care au decăzut, învățarea psaltichiei rămânând doar pe seama seminariilor³⁷.

Introducerea studiului muzicii psaltice în Conservator a fost înfăptuită de T. V. Stupcanu, muzician a cărui personalitate este, din păcate, puțin cercetată și cunoscută³⁸. Munca lui de profesor acoperă un sfert de veac la catedra seminarului *Veniamin Costachi*³⁹, dar nu înseamnă decît o prezență de un an (1926-1927) în cadrul Conservatorului ieșean, ca profesor *onorific* de muzică psaltică.

Nu avem date despre felul cum T. V. Stupcanu și-a desfășurat activitatea de profesor la Conservator și despre urmele pe care ea le-a lăsat, știm însă că de învățătura lui s-a bucurat, ca elev al seminarului *Veniamin Costachi*, viitorul bizantinolog Grigore Panțiru. Acesta va prelua peste mulți ani, tot pentru foarte scurt timp (1943-1944), catedra de muzică psaltică a Conservatorului, în aceleași condiții modeste de profesor *onorific*, ca și dascălul său⁴⁰. Chiar dacă T. V. Stupcanu nu a putut să creeze o catedră de muzică psaltică cu o activitate permanentă în cadrul Conservatorului ieșean, rămîne meritorie tentativa sa, prima în istoria acestui institut, de a ridica muzica de tradiție bizantină la rangul, bine meritat, de disciplină universitară.

Predarea muzicii de tradiție bizantină a fost, așadar, sporadică și foarte restrînsă de-a lungul vremii în Conservatorul din Iași. În cadrul lui însă au existat preocupări teoretice ale unor cadre didactice de prestigiu, conștiente de valoarea acestei muzici. Compozitorii și profesorii Conservatorului, Gavriil Galinescu (1883-1960) și Alexandru Zirra (1883-1946) au conferit, aproape în același timp, un loc de seamă muzicii de tradiție bizantină în scrierile lor despre muzică. Interesul lui Galinescu și Zirra pentru studierea muzicii românești, în general, și a celei de tradiție bizantină, în special, consună cu avîntul pe care l-a cunoscut întreaga noastră viață culturală în perioada interbelică, integrată armonios în ansamblul culturii europene, cu care cei doi muzicieni ieșeni s-au dovedit a fi la curent. La sfîrșitul veacului trecut și la începutul veacului nostru G. Galinescu remarca cu surprindere și durere că oamenii de cultură, în general, și chiar unii muzicieni subapreciau fătîș muzica psaltică tocmai într-o epocă în care numeroși savanți europeni acordau o atenție deosebită acestei muzici, deși ea nu făcea parte din practica religioasă curentă din țările lor și nici nu intra în patrimoniul lor național⁴¹. Între acești savanți se numărau L. A. Bourgoult-Ducoudray, H. Riemann, P. Thibaut, E. Wellesz.

Dintre cei doi muzicieni ieșeni, Galinescu și Zirra, numai primul a predat în Conservatorul ieșean muzica psaltică. Cînd însă s-au întîlnit ca profesori ai acestui institut (între anii 1935-1940)⁴², amîndoi au susținut în scrierile lor teoretice promovarea acestei muzici în învățămînt, demonstrînd cu argumente de ordin istoric, religios, filozofic și artistic importanța și necesitatea cunoașterii ei. Cele mai importante idei, care se regăsesc în scrierile lor, sînt legate de rolul și de locul pe care îl ocupă muzica de tradiție bizantină în

³⁵ O atare sinteză se înfăptuia și în alte domenii ale artei; în muzică era însă mai greu sesizabilă datorită limbajului ei specific, cât și strictei determinări funcționale a muzicii psaltice.

³⁶ Poslușnicu, M., *op. cit.*, cap. III (p. 74), IV (p. 84), V (p. 93).

³⁷ Popescu-Pasărea, I., *Muzica bisericească*, în *Muzica românească de azi*, scoasă de prof. P. Nițulescu, Institutul de arte grafice *Marvan*, București, 1939, p. 600.

³⁸ Menționată de istorici (Poslușnicu, M., *op. cit.*, p. 92; Cosma, O. L., *Hronicul muzicii românești*, vol. VII, Ed. Muz., București, 1986, p. 146, 151) și încadrată de curînd într-un *Lexicon* (Ionescu, C. Gh., *Lexicon*, Ed. Diogene, București, 1994, p. 329), activitatea lui T. V. Stupcanu a constituit studiul unor tineri cercetători ieșeni, îndrumați de profesorul Florin Bucescu).

³⁹ Ionescu Gh. în *Lexiconul* său, delimitează acest sfert de veac între anii 1904-1931; Bucescu Florin delimitează aceeași perioadă între 1904-1929 (vezi Bucescu, Fl., *Manuscrisele psaltice ale lui T. V. Stupcanu* în "Byzantion", I, Universitatea de Arte G. Enescu, Iași, 1995, p. 141).

⁴⁰ Bucescu, Fl., *op. cit.*, p. 104.

⁴¹ Galinescu, G., *Muzica în Moldova*, *op. cit.*, p. 48.

⁴² Al. Zirra a fost profesor la Conservatorul din Iași între anii 1907-1909, 1911-1925, 1931-1940. G. Galinescu a fost profesor aici între anii 1935-1941 și 1946-1948.

cultura națională și universală. Chiar dacă modul cum sînt abordate aceste probleme poate fi uneori discutabil, concluziile la care cei doi muzicieni ajung sînt de un deosebit interes. Dovadă este și faptul că în a doua jumătate a secolului nostru ele au fost reluate, dezvoltate și completate cu analize de documente inedite de către bizantinologii contemporani, între care Gheorghe Ciobanu ocupă un loc deosebit.

Acesta a activat la Iași între anii 1965-1972, ca lector și apoi conferențiar la catedra de *Folclor*. În același timp, cercetările etnomuzicologului și bizantinologului Gh. Ciobanu s-au axat pe muzica bizantină și de tradiție bizantină, avînd ca rezultat numeroase comunicări și lucrări științifice, susținute și publicate în țară și peste hotare. În anul 1968 Gh. Ciobanu a inițiat, în scopul studierii muzicii bizantine, un cerc științific al tinerelor cadre didactice, din care făceau parte: Larisa Agapie, Gabriela Ocneanu, Liliana Gherman, Nicolae Gîscă, Anton Zeman, Florin Bucescu, Viorel Munteanu. Dintre aceștia, Florin Bucescu, Larisa Agapie și Gabriela Ocneanu vor preda cursul de paleografie muzicală bizantină la secția *Muzicologie* a Conservatorului ieșean, atunci cînd aceasta va lua ființă, în anul 1976.

Dezideratul integrării studiului de sine stătător al muzicii bizantine în Conservatorul din Iași, deziderat exprimat de G. Galinescu și Al. Zirra și stimulat de Gh. Ciobanu în anii săi de activitate ieșeană părea să se poată împlini după anul 1989. Întrezărind această posibilitate, am înaintat (la data de 14 octombrie 1991) conducerii Academiei de Arte *G. Enescu* (noua denumire a Conservatorului) un memoriu, propunînd înființarea unei secții de *Muzică religioasă* și aducînd o serie de argumente pertinente în favoarea necesității ei (vezi anexa nr. 1). După o serie de consultări interne, în Academia de Arte s-a realizat o astfel de secție, care a și funcționat între anii 1992-1998, prilejuind pregătirea a două serii de absolvenți (în anii 1997 și 1998).

Deși a existat doar ca *specializare* (în paralel cu secția de *Pedagogie muzicală*) și deși nu a avut decît autorizație de funcționare (ca, de altfel, toate secțiile sau facultățile create după 1989), rezultatele activității acestei secții au fost deosebit de frumoase și promițătoare. Chiar de la finele primului an de studii (1992-1993) am colaborat cu studenții acestei secții la realizarea conferințelor despre muzica religioasă românească susținute în cadrul cursurilor internaționale de vară, organizate de Universitatea *Al. I. Cuza* din Iași sub genericul *Cultură și civilizație românească*. Această activitate, la realizarea căreia studenții noștri au contribuit prin exemplificarea pe viu a muzicii noastre religioase, în special a celei de tradiție bizantină, s-a desfășurat în continuare, de-a lungul anilor (pînă în 1998 inclusiv), reunind tineri muzicieni și teologi (Mihaela Zăiceanu, Mihaela Corduban-Anger, Mara Forțu, Simona Simiciuc, Alexandrel Barnea, George Dimitriu, Cezar Dima, Călin Doboș, Mirel Nechita, Vasile Crețu), dornici să facă cunoscută una din cele mai autentice și mai vechi valori muzicale din România.

În anul 1993-1994 studenții secției de *Muzică religioasă* au colaborat, prin lucrările lor științifice, elaborate sub îndrumarea profesorului Florin Bucescu, la realizarea unui contract de cercetare încheiat între Academia de Arte din Iași și Ministerul Învățămîntului. Acest contract, axat pe cercetarea muzicii bizantine, a avut, pentru tinerii și vîrstnicii cercetători angajați în realizarea lui doar rolul de stimulent, fără a le oferi și un sprijin efectiv în activitate (conform unor legi greu de înțeles, sau aplicării lor defectuoase). Entuziasmul acestor cercetători a depășit însă precaritatea condițiilor acestui contract, ei continuînd să lucreze și reușind astfel să realizeze primul volum *Byzantion*, ce cuprindea studii de muzică bizantină ale profesorilor și studenților ieșeni.

Cînd am început, din anul 1995, să organizăm simpozioane naționale de artă bizantină în cadrul Universității de Arte *G. Enescu* din Iași, studenții secției de *Muzică religioasă* au participat la aceste activități științifice cu comunicări, elaborate sub îndrumarea profesorului Florin Bucescu. Participarea lor a continuat pînă în anul 1998, cînd a absolvit cea de a doua, și, din păcate, ultima, promoție de studenți ai acestei secții. Pînă atunci, toate cele patru volume de studii *Byzantion* (devenit între timp *Byzantion Romanicon*) ne-au oferit bucuria de a conține lucrări ale studenților ieșeni, alături de cele ale bizantinologilor consacrați din toată țara și ale studenților îndrumați de ei.

Cele patru simpozioane organizate în anii 1995, 1996, 1997 și 1998 au fost de fiecare dată încununate de concerte de muzică psaltică, susținute în incinta primitoare, încărcată de frumusețe artistică și duhovnicească a mînaștirii *Trei Ierarhi*. Aici s-au reunit glasurile clericilor-cîntăreți (*Psalterion*), ale maicilor de la mînaștirea *Ciolpani*, ale elevelor seminarului de la *Agapia*, cu corurile bisericilor *Curelari* și

Banu, cu cele ale Liceului de artă Octav Băncilă și Academiei de Arte G. Enescu și cu cel format de înșiși bizantinologii din țară, participanți la aceste simpozioane.

Colaborarea studenților secției de *Muzică religioasă* din Iași la înfăptuirile din toți acești ani s-a datorat dragostei lor pentru arta ce o promovau, înțelegerii sensului ei superior și deschiderii lor către adevăratele valori spirituale și artistice, pe care, din fericire, o bună parte a tineretului nostru de astăzi o manifestă. La aceasta s-a adăugat îndrumarea competentă a profesorului de muzică bizantină Florin Bucescu, care nu s-a limitat la a-i învăța *psaltichia*, ceea ce, de altfel, este în sine o sarcină dificilă, ci, tratînd-o ca pe o artă și o știință, totodată, le-a călăuzit pașii spre domeniul cercetării structurii, teoriei și istoriei acestei muzici, a creației și interpretării ei.

Un stimulent puternic în desfășurarea acestei bogate activități a fost, credem, strădania de a crea la Iași un focar spiritual și cultural care să polarizeze și să valorifice toate forțele îndreptate spre cunoașterea și promovarea muzicii ortodoxe de tradiție bizantină, a unui centru care să reunească clerici și laici, teologi și muzicieni, profesioniști și amatori, avînd ca numitor comun dragostea de Dumnezeu și cinstirea Lui cu mijloacele unei arte valoroase, de tradiție bimilenară, ca însăși biserica noastră creștină.

Conceput cu mult înainte de 1989 (din perioada cînd profesorul Gh. Ciobanu a lucrat la Conservatorul din Iași, între anii 1965-1972, și din timpul studiilor mele, între anii 1971-1975, cu părintele profesor Panțiru Grigore, proiectul *Centrului de Studii Bizantine din Iași* (C.S.B.I.) a fost conceput în mai multe versiuni de către actualul director executiv Traian Ocneanu și apoi discutat cu cei, care urmau să constituie embrionul primar al acestui centru: profesorii Florin Bucescu, Melania Boțocan (în prezent membri activi) și Carmen Chelaru (actual secretar științific). Ideea centrului am împărtășit-o, de asemeni, și conducerii Academiei de Arte din Iași, odată cu propunerea pentru înființarea secției de *muzică religioasă* (în anul 1991), iar apoi (în iunie 1992) am readus-o în discuție în plenul Facultății de Pedagogie Muzicală, Compoziție, Muzicologie, mai ales că, între timp, de fapt încă din 1990, la Academiiile de muzică din București și Cluj se înființaseră și funcționau normal secții de muzică religioasă.

Centrul de Studii Bizantine din Iași a căpătat statut oficial, după multă trudă, abia în toamna anului 1998, avîndu-l ca președinte de onoare pe I.P.S. Daniel, Mitropolit al Moldovei și Bucovinei și ca director spiritual pe arhimandritul Clement Haralam, starețul mănăstirii *Trei Ierarhi*. Ambii înalți clerici au răspuns totdeauna cu sollicitudine dorinței noastre firești de colaborare între biserică și școală pe tărîmul artei, fapt ce a constituit principalul sprijin moral în toate acțiunile pe care le-am întreprins. Acest centru de studii bizantine a fost conceput într-o legătură indisolubilă cu o secție de muzică religioasă, ce trebuia să ființeze în cadrul Academiei de Arte *George Enescu*, în condițiile în care Iașul fusese de mult timp văduvit de o activitate profesionistă pe tărîmul muzicii de tradiție bizantină. Această muzică rămăsese vreme de o jumătate de veac doar pe seama practicii de cult, realizată de preoți și dascăli școliți în puținele seminarii și institute teologice păstrate în țară după nefasta reformă a învățămîntului din anul 1948. Din fericire, din rîndul acestora s-au ivit adesea talente deosebite, dublate și însuflețite de o credință sinceră. În felul acesta cîntarea ortodoxă tradițională s-a menținut în Iași, ca și în toate marile orașe, sau în cele mai modeste cătune din țară, dar mai ales în lăcașurile cele mai tainice de cult, mănăstirile. Acestea din urmă au fost cele mai fidele păstrătoare ale frumuseții rugăciunii cîntate tradiționale, și, odată cu ea, a credinței, adesea greu încercate, a poporului nostru.

Spre deosebire de Iași, la București cercetarea muzicii bizantine, care avea o tradiție de ținută europeană din perioada interbelică, prin activitatea bizantinologului I. D. Petrescu, a fost continuată și după 1950 de către Gheorghe Ciobanu, Titus Moisescu și Sebastian Barbu-Bucur. Iașul însă fusese lipsit de o astfel de activitate de cercetare timp de jumătate de veac, în absența unui institut teologic, a unui seminar sau a unei secții de specialitate în cadrul Conservatorului. Această lacună din viața religioasă și culturală a Iașului, pe care și cărturarii moldoveni din perioada interbelică se străduiseră să o suplinească, prin încercarea de introducere a muzicii bisericesti în Conservator părea să dispară treptat în decursul celor 6 ani rodnici (1992-1998), ale căror realizări le-am menționat deja. Mai era necesară doar consfințirea lor oficială, prin acreditarea specializării în muzica religioasă, care funcționase doar cu acreditare provizorie. Dar, în pofida așteptărilor, comisia, care avea misiunea acestei acreditări, pe baza unei cercetări aprofundate a rezultatelor activității desfășurate la Iași, a hotărît, în mai 1997, să nu confere drept definitiv de existență secțiilor (sau specializărilor) de acest fel din toată țara (din centrele București, Cluj, Iași). Și acest fapt se

petrecea chiar după ce abia avusese loc cel de al III-lea simpozion național de bizantinologie organizat de Academia de Arte din Iași (sub noua ei denumire: Universitatea de Arte *George Enescu*), însoțit și de apariția celui de al III-lea volum de studii "Byzantion Romanicon". Greu de explicat această hotărâre, care a pricinuit nedumeriri exprimate laconic în *post scriptum*-ul la comentariul asupra simpozionului din acel an 1997 (vezi anexa nr. 2).

Cu toate acestea, în anul următor, 1998, a avut loc și cel de-al IV-lea simpozion național de muzică bizantină, însoțit de al IV-lea volum de studii "Byzantion Romanicon". Concertul de muzică psaltică pe care l-am organizat, ca de obicei, sub cupola *Trei Ierarhilor*, nu s-a mai bucurat de participarea studenților Universității de Arte, datorită condițiilor nefavorabile create de statutul incert al secției de *Muzică religioasă*.

Dorința cea mai acută care a călăuzit lupta dusă în ultimii ani pentru înființarea atât a secției de *Muzică religioasă* la Universitatea de Arte din Iași, ca și a C.S.B.I. a fost restabilirea colaborării dintre biserică și școală, prin intermediul artei religioase, drept pentru care am cerut și am primit, încă din august 1990 binecuvântarea din partea I.P.S. Daniel, Mitropolit al Moldovei și Bucovinei, și apoi a părintelui arhimandrit exarh Clement Haralam, stareț al mănăstirii *Trei Ierarhi*. Ne-am bucurat, totodată, de colaborarea preotului Nicolae Dascălu, consilier cultural al Mitropoliei noastre, ca și a multor clerici din toată țara, care au participat cu comunicări la simpozioanele noastre (și care sînt în prezent membri activi ai C.S.B.I.): Sebastian Barbu-Bucur și Dragoș Alexandrescu din București, Alexie Buzera din Craiova, Vasile Stanciu din Cluj, Florin Bucescu și Alexandrel Barnea din Iași. Dorim, astfel, să reparăm lipsa de comunicare dintre școală și biserică, ce a dăinuit o jumătate de veac în țara noastră și a avut consecințe nefaste asupra formării morale și intelectuale a cîtorva generații. Aceste consecințe se agravează acum, în aceste momente de confuzie morală, care o determină și pe aceea de ordin intelectual, social, politic din întreaga lume.

Sperînd că acțiunea noastră poate contribui la reducerea urmărilor negative ale rupturii dintre viața religioasă și cea laică, ruptură care marchează dramatic viața societății moderne, dorim și propunem în continuare acreditarea unei reale secții de *Muzică religioasă* în toate institutele de învățămînt muzical superior din țară, aceasta cu atât mai mult cu cît, la București, o eroare de moment a fost deja îndreptată, prin acreditarea, în toamna anului 1998, a unei atari secții, iar la Iași mai funcționează, cu un statut incert, un *modul de bizantinologie* în cadrul specializării *Muzicologie* (despre care nu avem date sigure că ar fi fost acreditat, întrucît nu a fost propus și discutat anterior într-un cadru oficial organizat: catedră, consiliu profesoral, senat).

Aceste fapte, ca și instituționalizarea C. S. B. I.-ului, ne îndreptătesc speranța că și la Iași se va reveni asupra unei hotărâri pripite, nefondate și nerodnice, și că o secție de *Muzică religioasă*, definitivă și acreditată, se va înscrie cu cinste în istoria celui mai vechi institut de învățămînt superior artistic din țară.

Anexa nr.1

Memoriu privind necesitatea înființării unei secții de muzică religioasă la Academia de Arte *George Enescu* din Iași

Înființarea unei secții de muzică religioasă, ca suport esențial al culturii muzicale a tinerilor din ziua de azi este un lucru atât de evident, mai ales pentru noi, românii, încît vom da în cele ce urmează doar o listă preliminară de argumente, pentru a putea fi folosită de către factorii competenți de decizie; această inițiativă a devenit, de altfel, deja fapt împlinit la celelalte instituții de învățămînt muzical din țară.

1. Muzica religioasă reprezintă la toate popoarele o formă fundamentală de exprimare artistică și spirituală și constituie una din marile moșteniri culturale, folosită ulterior drept temelie pentru dezvoltarea muzicii culte. La noi, românii, muzica bisericească, în primul rînd cea psaltică, a fost și a rămas, cu toate greutățile din ultima vreme, inima vie a ritualului creștin, componentă străveche și verificată a culturii autentice a neamului. De aici, pentru cei care se dedică studiului și practicii acestei muzici apare perspectiva unui multiplu cîștig: cultural-științific, moral, artistic, religios.
2. S-au înființat și se înființează în continuare în toată țara numeroase facultăți și secții, seminare de teologie, care au nevoie de cadre cu temeinice cunoștințe de specialitate, în primul rînd de paleografie

muzicală și literară. Acumularea acestor cunoștințe va atrage pe tinerii cercetători pe drumul care duce înapoi la vechile izvoare, bisericești, ale culturii muzicale românești. Iașul, care prin situația sa unică de capitală culturală a unui larg ținut și sediu al mării Mitropolii a Moldovei și Bucovinei, este acum și locul spre care sînt îndreptate noile speranțe de ridicare culturală ale cîtorva alte milioane de români din răsăritul și nordul României, ar trebui să beneficieze de cele mai bune așezăminte de învățămînt muzical religios de stat. Iar situația de pînă acum, de desconsiderare a învățămîntului muzical în licee și de excludere totală a celui muzical religios la toate nivelele de pregătire, trebuie schimbată cît mai repede cu putință.

3. Muzica religioasă, în special cea monodică de rit bizantin, păstrată la noi în condiții bune, constituie un vast domeniu de cercetare, în care acum 20-30 de ani excelau muzicologi apuseni reprezentati, de pildă, de școala lui Egon Wellesz de la Oxford. Dorința noastră, a tuturor, de a reface prestigiul culturii românești și prin participarea la colaborări internaționale, ar căpăta o cu totul altă greutate și ar suscita interes mult mai viu în străinătate, dacă s-ar sprijini pe prestigiul generat de o instituție specializată de învățămînt superior cum propunem să fie secția de muzică religioasă de la Academia de Arte George Enescu din Iași.⁴³

Anexa nr. 2 (extras din articolul *Simpozion național de bizantinologie* publicat în *Candela Moldovei*, Buletinul Oficial al Mitropoliei Moldovei și Bucovinei, anul VI, nr. 7-9, iulie-septembrie 1997).

Post Scriptum la articolul *Simpozion național de bizantinologie*

Dacă se poate împlini, cu ajutorul lui Dumnezeu și cu truda noastră, o astfel de comuniune spirituală și culturală, atunci care este voia cea fără de Dumnezeu, care lovește în această lucrare, la însăși temelia ei: puntea între generații, între dascăli și învățăcei, prin care știința și arta bună să poată fi purtate de la vîrstnici la tineri, prin școală, iar școala să fie strîns legată de Biserică?

De ce să nu încapă arta religioasă în învățămîntul laic, de ce să nu-L aducem pe Dumnezeu tinerilor, chiar la locul unde ei își primesc învățătura?

De ce să acceptăm lichidarea (treptată și mascată) a secțiilor de muzică religioasă în Academiile de Arte din țară, secții abia înfiripate în ultimii 5-7 ani, dar care dau roade atît de frumoase și, desigur, plăcute lui Dumnezeu?

De ce să dăm de înțeles unor tineri curajoși și devotați artei creștine că nu vor avea loc în societatea noastră secularizată și secularizantă?

De ce să nu-i încredințăm pe acești tineri că, dimpotrivă, au misiunea nobilă de a transmite și ei mai departe arta și cultura creștină, temelia însăși a culturii și vieții spirituale a țării noastre și a întregii Europe?

Căci nu putem visa o Românie unită în cuget și-n simțiri fără creștinism și nici o Europă unită fără Dumnezeu.

⁴³ Iași, 14 octombrie 1991

Este vreunul dintre voi în suferință?
Să se roage.

Este cineva cu inimă bună?
Să cînte psalmi.

(Iacov 5.13)

Leidet jemand unter euch,
der bete;

ist jemand guten Mutes,
der singe Psalmen.

(Jakobus 5,13)


Is any one among you afflicted?
Let him pray.

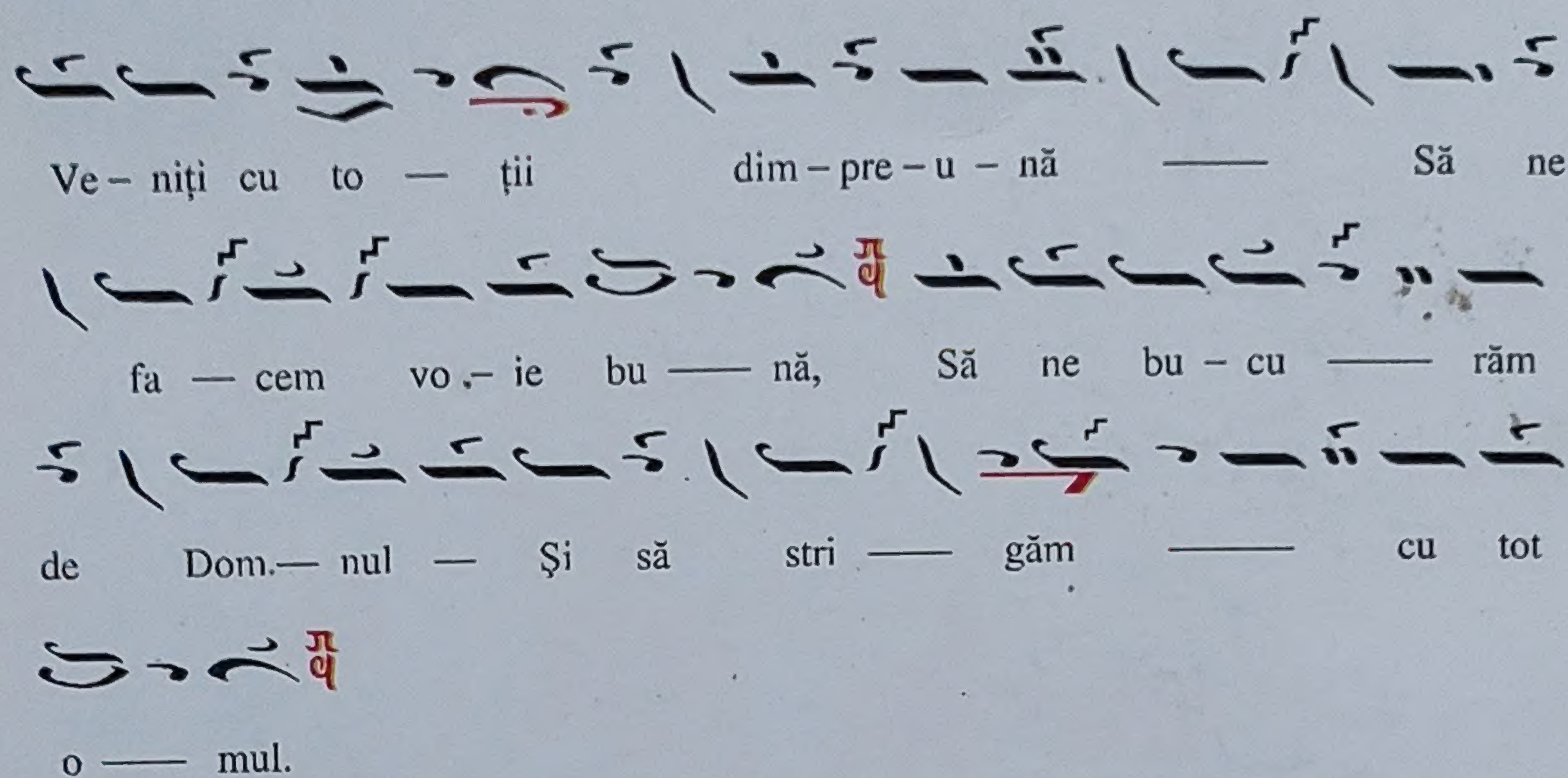
Is any merry?
Let him sing psalms.

(James 5:13)

Psalmul 94. Veniți cu toții dimpreună *

Anton Pann

Allegretto Glas  Πα



Ve - niți cu to — ții dim - pre - u - nă — Să ne
fa — cem vo - ie bu — nă, Să ne bu - cu — răm
de Dom. — nul — Și să stri — găm — cu tot
o — mul.

Veniți cu toții dimpreună
Să ne facem voie bună,
Să ne bucurăm de Domnul
Și să strigăm cu tot omul.

✦ ✦ ✦

Că ne e Domn și mîntuîță
Și să strigăm cu credință.
Lui din hotarele toate
I să-nchină țări și gloate;

✦ ✦ ✦

Că marea cu valuri 'nalte
De-a Lui mînă sînt lucrate;
De El sînt făcuți și munții
Și brazii mari și mărunții.

✦ ✦ ✦

El a făcut tot pămîntul
Singur, numai cu cuvîntul.
Și nouă ne este Domnul
Și-mpărat peste tot omul.

✦ ✦ ✦

Iar cîți în El nu crezură,
Ispitiră și văzură,
Părăsiți de Domnul fură
Și-ntr-a Lui ură căzură.

✦ ✦ ✦

* Gheorghe Ciobanu, *Muzică instrumentală, vocală și psaltică din secolele XVI-XIX*, p.131, în *Izvoare ale muzicii românești*, vol. 2, Editura Muzicală, București, 1978.